MASACCIO

OG

DEN FLORENTINSKE MALERKONST

PAA HANS TID.

AF

FREDERIK G. KNUDTZON.

KJØBENHAVN.

I KOMMISSION HOS JACOB LUND.

TRYKT HOS NIELSEN & LYDICHE.

wolf

Bekjendtgjørelse.

Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet har under 12te d. M. bifaldet følgende af Consistorium i Henhold til § 2 d i den allerhøieste Resolution af 10de Mai f. A. (Bekjendtgjørelse af 19de s. M.) angaaende Erhvervelsen af de academiske Grader ved Kjøbenhavns Universitet foreslaaede Bestemmelser til Ordens Opretholdelse ved det offentlige Forsvar af Afhandlinger for Erhvervelsen af bemeldte Grader, nemlig:

1. Forsvarshandlingen styres af Facultetets Decanus eller af en anden dertil af Facultetet udnævnt Professor. Styreren giver Ordet og paaseer, at Handlingen foregaaer paa en værdig Maade; han kan paalægge en Opponent at ophøre og i fornødent Fald afbryde Handlingen. Styreren deeltager ikke selv i Disputationen.

2. Berettiget til at optræde som Opponenter ere ordentligviis kun academiske Borgere, uden Hensyn til Livsstilling, samt Candidaterne fra det polytechniske Institut og det forrige chirurgiske Academi. Andre, som ønske at opponere, maae derom forud henvende sig til vedkommende Facultet.

3. De, som ville opponere, have at melde sig hos Facultetets Decanus inden Begyndelsen af Handlingen; dog kan Styreren ogsaa give Tilladelse under selve Handlingen, men uden at betage dem, som tidligere have meldt sig, Forretten.

4. Der tilstaaes ordentligviis hver Opponent ex auditorio $^3/_4$ Time; dog kan Styreren, forsaavidt som Antallet af de anmeldte Opponenter tillader det, tilstaae en længere Tid. Hele Handlingen maa ikke vare over 6 Timer.

5. Foranførte Bestemmelser skulle indtil videre trykte medfølge enhver Disputats.

Dette bekjendtgjøres herved til Efterretning for alle Vedkommende.

Consistorium den 26de April 1855.

J. F. Larsen.

J. Gram.

F. C. Petersen.

(L S.)

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/masaccioogdenflo00knud

MASACCIO

OG

DEN FLORENTINSKE MALERKONST

PAA HANS TID.

AF

FREDERIK G. KNUDTZON.

KJØBENHAVN.

I KOMMISSION HOS JACOB LUND.

Trykt hos Nielsen & Lydiche.

1875.

Det philosophiske Facultet har kjendt denne Afhandling værdig til at forsvares offentlig for den philosophiske Doctorgrad.

Kjøbenhavn, den 28de Mai 1875.

A. F. MEHREN,
d. A. Decanus.

Forfatteren reserverer sig imod, at denne Bog uden hans Samtykke oversættes i fremmede Sprog.

INDHOLD.

Side

1. Indledning. Det fjortende Aarhundredes Maleri..... 1
2. Antonio Veneziano og hans Efterfølgere 14
3. Masolinos Fresker i Castiglione d'Olona og Masaccios i S. Clemente i Rom 35
4. Masaccios Samtidige i den florentinske Konst 69
5. Masolino og Masaccio. Cappella Brancacci.......... 140
6. Slutning. Den følgende Tids Konst i dens Forhold til Masaccio 227

MASACCIO

OG

DEN FLORENTINSKE MALERKONST

PAA HANS TID.

1. INDLEDNING. DET FJORTENDE AARHUNDREDES MALERI.

Den italienske Malerkonst, hvis store Periode begynder med Cimabue og kulminerer i Rafael og Michel Angelo, udfolder sig igjennem tre Hovedepoker, hvis indbyrdes Overgange omtrent falde sammen med Hundredaarsskifterne. I det 14de Aarhundrede oplever den sin Barndomsalder, da den gaaer i Kirkens Ledebaand og tjener den religiøse Kultus. Det 15de Aarhundrede er dens Ynglingealder, da den vaagner til Bevidsthed og vinder en større Selvstændighed; den mødes nu stærkere med Oldtidens i sig afsluttede Kulturs Ideer, som styrke den i dens Væxt, den bliver mere fremstillende Konst og søger med Bevidsthed at forøge og udvikle Fremstillingens Midler. Ved Frembrudet af det 16de Aarhundrede gaaer Malerkonsten endelig sin største Tid imøde, den udfolder da, hvad den hidtil havde gjemt i Spiren baade af

Kraft og af Ynde, og efterat være baaren op til en Høide, som den aldrig før eller siden har naaet, indtræder hurtigt Opløsningens Tid; Konstneren ophører med selv at skabe Formen for sine Ideer og søger en Støtte i hvad han udvortes fra kan optage; saaledes følger brat ovenpaa Konstens bedste Manddomsaar en kraftløs Alderdom.

Naar vi uden at følge Gangen i disse 300 Aar af det italienske Maleries Historie blot lade Blikket glide hen over dem, som rage høiest op blandt disse mange Konstnere, da paatrænger det Spørgsmaal sig, hvorledes netop Italien har kunnet frembringe et saadant Antal af betydelige Mestre, som ikke blot fordunkle det samtidige tydske og flanderske Maleri, men som udfolde en Blomstring, der indenfor den bildende Konst igjennem alle Tider kun har eet historisk Sidestykke, nemlig i den græske Plastik. Og naar vi see hen til de politiske Forhold, under hvilke det italienske Maleri tilbagelagde sin Udvikling, til den Række af Kampe, saavel indre som udvortes, der betegne de italienske Republikers Historie, da maa det ved første Øiekast forundre os, at Konsten ikke blot har kunnet trives i al denne Uro, men at den har kunnet afsætte en Blomstring af en saa enestaaende Art. Og dog ligger der maaske i Samfundets Uro et Bidrag til en Forklaring af dette Konsthistoriens Fænomén, og den hele Række af politiske og sociale Omvæltninger kan antages at have været i et vist Sammenhæng med Konstens Fremvæxt. Det er i det Væsent-

lige Mennesket selv, som beskjæftiger det italienske Maleri, og Renaissancens og Humanismens Tidsalder bringer for første Gang siden Oldtidens Dage Menneskevæsenets Ide til paa en afgjørende Maade at træde i Forgrunden fremfor alle andre; men medens den antike Individualitet fik sin Skjønhed ved at hvile i de objektive Former — i Staten og Skjæbnen — maatte derimod Renaissancens Subjekt med dets dybere Bevidsthed savne en saadan objektivt omsluttende Faktor, og dette Savn maatte føles i den almindelige Bevidsthed; i Alt, hvad der i disse Parti- og Familiekampe gik for sig af Gru og Rædsel, kunde Følelsen og Lidelsen ikke finde Afløb eller Hvile udenfor Individerne og forblev altsaa uforløst i Individerne selv; for Mødre med oprakte Arme, for Søstre og Hustruer ved Brødrenes og Ægtefællernes Lig var der ingen tryg Forestilling om en Øvrighed eller retslig Varetægt; deres Sorg eller Raseri maatte faae et saameget stærkere synligt Udtryk, som de bleve til uden Hensigt, kun for at finde Befrielse i Udtalelsen, og Pathos'en kom saaledes til at hvile i sin egen Form. Man tør vel antage, at disse Forhold have afgivet en høist inciterende Atmosphære for Malerkonsten under dens Udvikling, især hos et Folk, til hvilket det i Forveien laa at give sine Følelser fra sig med Styrke og Liv.

Florenz var af alle Italiens Byer den, hvor Livet rørte sig kraftigst og hvor Kampene mellem Partierne antoge de største Dimensioner, og Florenz var tillige den By, der fortrinsvis var Konstens Vugge og Hjem.

Herfra udgik i det 14de Aarhundredes Begyndelse Giotto og udøvede sin Indvirkning over næsten hele det øvrige Italien, idet Siena var saagodtsom den eneste By, der havde en eiendommelig Konstskole med betydelige Malere. Her skete i det 15de Aarhundrede det Gjennembrud, som giver Masaccio hans store Stilling i Konstens Historie; her levede Fiesole sit stille Klosterliv; og omend netop paa denne Tid Skolerne sondre sig stærkere ud fra hinanden og slaae Rod i Italiens forskjellige Byer, saa beholder dog den florentinske Skole Overvægten baade som den mest ledende og som den, der er rigest paa konstneriske Kræfter; Fra Filippo, Botticelli, Verrocchio og Filippino tælle til deres Samtids største Konstnernavne; og medens Padua kan opvise Mantegna og Cortona Signorelli, saa er den tredie af de store Mestre fra Slutningen af Perioden, Domenico Ghirlandajo, en Florentiner. I Florenz endelig ere Lionardo og Fra Bartolomeo i deres Frembrud, her virker Andrea del Sarto og her gjennemlever ikke blot Perugino, men ogsaa Rafael sin mest udviklende Ungdomsperiode, og her flokkes alle Italiens Malere om Lionardos og Michel-Angelos berømte Carton'er. Ikke blot Parma og Padua, men ogsaa Venedig med dets Skole af udmærkede Malere maa blegne ligeoverfor en saadan Række af konstneriske Fremtoninger, og det er med Rette, at man nævner Florenz som Hovedstaden for den sig udfoldende italienske Konst, ligesom Athen havde været det for den græske.

Vi ville navnlig lægge Mærke til, at det var fra Florenz, at de stærke og bærende Kræfter udgik, hvergang der var et Skifte mellem det Gamle og det Nye i Overgangen fra en af de store Epoker til den næste. Giotto og Masaccio betegne Frembrudet af de to første, Lionardo og Fra Bartolomeo af den tredie Hovedperiode. Hvad vi her skulle beskjæftige os med, er det Gjennembrud, der er betegnet med Masaccios Navn, og som finder sin nærmere Belysning i den samtidige Malerkonst i Florenz. Det er altsaa Indgangen til det 15de Aarhundrede, vi ville forsøge at skildre, men ogsaa kun Indgangen. Mellem det 14de Aarhundredes i det Kirkelige bundne og det 16des til Natur befriede Konst ligger det 15de Aarhundrede som en Overgangsperiode; der foregaaer da den Forandring, at de Kulturstrømninger, der bevæge sig under Konstens fremadskridende Udvikling, ophøre at være de kirkelige og overveiende blive verdslige. Men denne Overgang gaaer ikke for sig pludseligt; den var betinget ikke blot af det Verdsliges Overgreb, men af Forhold i selve det Kirkelige; forinden Konsten kunde være virksom paa Grundlag af en Bevidstheds-spaltning, maatte selve denne Spaltningsproces gaae for sig, og dette sker ved en Revolution indenfor det Kirkelige, for hvilken Masaccios Fresker i Cappella Brancacci ere det synlige Udtryk, paa samme Tid som de i deres Egenskab af Konstværker vise endog ud over den Epoke, de aabne, og hen til den næste.

Det gjælder overalt, hvor noget Nyt bryder sig

med noget Gammelt, at jo mere vi have at gjøre med Udtalelser af Menneskeaanden, der komme fra det Ubevidstes Grund og som saadanne ligge Erkjendelsessphæren fjernest, desto mindre sker Overgangen som et pludseligt Omslag, og det Gamles Afdøen drager længe hen, endog efter at det Nyes Principer ere udtalte, medens man til Gjengjæld kan forfølge det Nyes fineste Spirer og Rødder langt ned i det Gamles endnu kraftige Tid. Saaledes strække Giottismens Udløbere, — Parri Spinelli, Konstnerfamilierne Gerini og Bicci, o. s. v. — sig langt ind i det 15de Aarhundrede, og Masaccio har sine Forløbere i Slutningen af det 14de; vel har nemlig hans historiske Stilling Karakteren af et Gjennembrud — fra en ny Bevidstheds dybere Grund —, men dette udelukkede ikke, at svagere Tilløb i samme Retning kunde komme til Udtalelse for ligesom at søge efter den Form, som han fandt; og medens vi finde saadanne egentlige Forløbere for Masaccio i den sidste Halvdel af det 14de Aarhundrede, saa lader der sig endnu tidligere, allerede mellem Giottos Samtidige, spore den først udtalte Trang i Retning af det Nye.

At Konsten i det 14de Aarhundrede stod i Kirkens Tjeneste, bidrog væsentligt til at danne denne Periodes maleriske Stil. Man kan i Forhold til den følgende Tids betegne den som den fortællende, der endnu manglede et i specifik Forstand dramatisk Liv og lægger Vægten paa den objektive Tydelighed af det Fremstillede. Det gjaldt ikke blot i Andagts-

billederne, — hvor de gothiske Rammer afdelte mellem Madonna og de Hellige, som omgave hende, — at al Handling paa Forhaand var udelukket, men ogsaa hvor Konstneren havde et større Felt at bevæge sig paa, maatte de kirkelige Opgaver virke hæmmende for den dramatiske Frihed; de kristelige Passionsæmner bragte en vis ensartet Lidelsens Passivitet til at hvile over Figurerne, og i Legendefremstillingen blev den illustrative Finhed og Tydelighed det konstneriske Maal. Tidens Forhold til de bibelske og kirkelige Forestillinger var endnu dette, at ikke Troen, — og ei heller Tvivlen, om en saadan har været tilstede, — havde nogen dyb Rod i Menneskevæsenet; det religiøse Indhold fremstilledes og modtoges dogmatisk; det stod for Tanken som det betydningsfulde Faktum, der ikke lod sig opløse i Fænomén; og hermed hang endnu dette sammen, at Naturen ikke var opdaget og Illusionens Midler ikke fundne; man kjendte endnu ikke Perspektivets Love.

Giotto var i Aarhundredets Begyndelse den store Repræsentant for dette fortællende Maleri, og han havde sin Styrke dels i en mild og simpel Storladenhed i Anordningen, og dels i en fin og aandig Indtrængen i de menneskelige Følelser og Tilstande, som han skildrer. Han er, idet han illustrativt knytter sig til Biblen og Legenden, det fulde harmoniske Udtryk for Tidens maleriske Ævne, og han overrager ved sine Værkers hele ophøiede Karakter enhver af Aarhundredets Konstnere baade i og udenfor Florenz;

men ikkedestomindre rummer han ingen Incitamenter for en perfektibil Udvikling af det italienske Maleri; hele Aarhundredet hviler paa ham og modtager fra ham sine harmoniserende Elementer; men den langsomt voxende Kime til det Nye, som kom til at afløse Giottismen, den maae vi søge hos andre Samtidige, og tidligst ligger den for Dagen i to Freskorækker, som findes i Underkirken i Assisi, hin samme Kirke, der rummer saa mange udmærkede Værker af Giottos Haand.

Naar det havde været Florentinerne givet at omsætte det Stive og Skematiske i Byzantinismen i en mere harmonisk Fylde, saa fik det byzantinske Maleri derimod i de ikke-florentinske Skoler en mere direkte Fortsættelse, som særligt hos Sieneserne antager en eiendommelig Finhed og Ynde og former sig til en udpræget Stil. Siena frembringer i den første Halvdel af det 14de Aarhundrede en Række af udmærkede Malere, blandt hvilke Simone Martini indtager den første Plads; han var Petrarcas Ven som Giotto Dantes, og naar Fortrin og Mangler veies, er han maaske den Maler, der i hele Perioden kommer den store Florentiner nærmest i Rang. Naar Giotto var Følelsens Mand, der harmonisk omfattede Fremstillingens Helhed, saa er til Modsætning Simone Inderlighedens og den sjælelige Yndes Maler; hans mest ideelle Skikkelser kunne stundom have noget Trykket eller Forvredent i Holdningen, de udtale sig ikke som Giottos gjennem frie Armgestus, men Inder-

ligheden gjør Bevægelsen Modstand, og den læses samtidigt i Ansigtets fine Træk; de spidse Øienvinkler gaae paa en eiendommelig Maade sammen med Hudens zart lysende Transparens, gjennem hvilken Simone saa at sige lyrisk aander ud. Ligesom nu overhovedet Legendefortællingen let maa drage Konstneren i Retning af Naturefterligning og Realisme, saaledes lægger dette sig for Simones Vedkommende for Dagen i hans Cappella di S. Martino i Assisis Underkirke, som er det mest omfattende Værk, vi besidde af ham i Italien; ad to Veie nærmer han sig her til den efterfølgende Periode, men uden at denne hans dobbelte Bestræbelse er behersket af en stilistisk Enhed; dels tenderer han nemlig mod det Dramatiske, som det ikke lykkes ham at gjennemføre, idet Inderligheden og den subjektive Dybde isolerer hver enkelt Figur, og dels træffe vi i hans Fremstillinger Hverdagstyper, gjengivne med den største Natursandhed og i saadanne Forhold, hvor det dybe Sjælelige ingen Rolle spiller. Denne dobbelte Bestræbelse angiver altsaa kun som diskrete Elementer de to Retninger, i hvilke der maatte gaaes for at sprænge det 14de Aarhundredes Baand.

Naar disse Simone Martinis Billeder i Martinskapellet ikke have kunnet udøve nogen stærk Indflydelse paa det nærmest efterfølgende Maleri, saa gjælder dette derimod i høi Grad om en anden betydelig Billedcyklus, som findes i samme Kirkes sydlige Tværskib; her har en ikke-florentinsk Maler — ifølge

Vasari Romeren Pietro Cavallini — i Forening med en Elev bedækket Væggene og Tøndehvælvingen med Fremstillinger af Christi senere Historie, blandt hvilke navnlig det store Korsfæstelsesbilled er Hovedmesterens Værk. Der foreligger her en eiendommelig Stil, fuld af dramatiske Tilløb, rig paa realistiske, stundom genremæssige Træk, og med en Energie i Linier og Bevægelser, der gaaer langt udover, hvad vi finde i de samtidige Maleres, Giottos og Simones Værker. Hvad der i Forhold til disse karakteriserer Cavallini, er navnlig dette, at han i sine Figurer nedlægger en større aktiv Kraft, og at han ikke skildrer dem som harmoniske Naturvæsener, men som udviklede, hinanden indbyrdes modsatte Karakterer; han breder sig derved over et videre psykologisk Gebet, men til Gjengjæld raader han ikke over den Fortællingens samlende Ro, som er Giotto egen. Man har i den nyeste Tid villet frakjende Cavallini disse Billeder, idet man har tillagt Sieneseren Pietro Lorenzetti deres Forfatterskab[1]); men herimod maa anføres, at de have ikke uvæsentlige Karaktermærker tilfælles med ikke-sienesiske Malere fra Tiden allerede før Cimabue; saaledes gjenfinde vi i Overkirkens tvende

[1]) Hvad der mest berettiger til at antage en Sieneser for disse Billeders Maler, er Ligheden med den Korsfæstelse, som for Tiden findes i et Kapel i S. Francesco i Siena, og hvis Forfatterskab man tillægger Pietro Lorenzetti; men det maa bemærkes, at vi m. H. t. dette Billed savne ethvert Dokument.

Tværskibe ikke blot den samme Liniernes og Bevægelsens Energie som her i Underkirken, men vi finde enkelte af de Korset omgivende Skikkelser præformerede, og vi have endog i den Giunta Pisano tilskrevne Korsfæstelse Lejlighed til at iagttage den saakaldte sienesiske Type for Marias Hoved i en allerede temmelig udviklet Form.

Medens man i den første Halvdel af det 14de Aarhundrede i Siena kan forfølge Maleriets Udvikling gjennem Skolens betydelige Mestre — Duccio, Simone, Pietro og Ambruogio Lorenzetti — saa ligger derimod den florentinske Konst indhyllet i et hidtil kun delvis gjennemtrængt Mørke; Vasari er her ufuldstændig og upaalidelig, og denne hele Periode trænger endnu til megen Opklaring ad arkivarisk Vei. Der lader sig dog allerede paa det Punkt, vort Kjendskab nu staaer, spore to samtidige Hovedbevægelser i den historiske Udvikling, dels nemlig Giottismens jævne Synken i Thaddeo Gaddis, Buffalmacos og forskjellige andre os ubekjendte Konstneres Værker, og dels en mere bevidst Retning, som styrker sig ved at optage Elementer fra de ikke-florentinske Konstskoler, og her ere Bernardo Daddi[1]) og Andrea Orcagna de betydeligste Navne; til disses Retning er det nærmest, at Giovanni da Milano siden slutter sig, medens

---

[1]) Det er Herr Gaëtano Milanesis Fortjeneste at have draget Bernardo Daddi frem af Historiens Forglemmelse. See Nuova Antologia, Settembre 1870, og Scritti varj, 1873 pag. 325 ff.

Decadencen faaer sit fortsatte Udtryk i Agnolo Gaddi og Spinello Aretino, for fra dem atter at gaae i Arv til hine Udløbere, der strække sig ind i det 15de Aarhundrede.

Medens vi da see, at det gjennem den første Halvdel af det 14de Aarhundrede er Siena, der ved Siden af Florenz udfolder den betydeligste konstneriske Produktion, saa varer denne det sienesiske Maleries glimrende Periode dog kun kort, Skolen udtømmer hurtigt sine Muligheder og synes ved den store Pests Tid afkræftet og svag i samme Grad som Befolkningen selv; i Aarhundredets anden Halvdel har den sienesiske Stil sine betydeligste Repræsentanter udenfor Moderbyen, og denne faaer nu større Betydning ved den Indvirkning, som dens store Mestre udøve paa de andre Skoler, end ved sin egen ikke længer livskraftige Konst. Den Rolle af en Rivaliseren med Florenz om et Konstens Hegemoni, som saaledes Siena maa opgive, indtager nu i den sidste Halvdel af Aarhundredet Norditalien og særligt Padua; her havde Giotto efterladt flere af sine betydeligste Fresker, og disse udøvede en befrugtende Indvirkning paa den sig fremarbeidende norditalienske Konst, der skjøndt Hovedmestrene vare Veronesere, fik sit fornemste Udtryk her i Padua; Cappella Felice i S. Antonio og Georgskapellet staae i Alt, hvad der er os levnet fra Aarhundredets sidste Halvdel, kun tilbage for Antonio Venezianos Fresker i Pisa, og de vise Giottismen i dens ved hine Mestres realistiske Ten-

dens modificerede Form; men, vi tør antage, at Florenz selv besidder et tidligere større Værk af de samme Malere, som have arbeidet i Padua, nemlig Loftet i det saakaldte spanske Kapel ved S:ta Maria Novella; sandsynligt er det, at hele Kapellet, som røber baade sienesiske og florentinske Elementer, men begge paa anden Haand, skyldes Norditalienere som de ledende Mestre, men ialfald gjælder det om de bedste Partier af Loftet, at vi der gjenfinde den samme Konstner, som har malet Korsfæstelsen og flere andre Billeder i Georgskapellet i Padua, altsaa Altichieri da Verona.

Det er Kjendemærket for denne sidste Halvdel af det 14de Aarhundrede i Sammenligning med hin første, at den religiøse Fortællings Alvor og Simpelhed viger for smaa dramatiske Tilløb, der vise ud over Tidens virkelige Ævne, og for en mere bevidst Syslen med de enkelte Grupper og Figurer som enkelte; en ny Kompositionsform eller de tekniske og artistiske Midler til at gjennemføre den er man ikke i Besiddelse af, men Tanken og Bevidstheden begynder at uddybe, hvor Fantasien endnu ikke er rede; fra Giottos Enfold i Fremstillingen nærmer man sig mere og mere til den psykologiske Skildren, hin Retning, som tog sit Udspring i Assisis Underkirke, og som siden i Padua, navnlig i Georgskapellet gjør sig stærkt gjældende. Hvad Tiden nu frembragte som det Ypperste i denne Retning, det skyldes netop den Konstner, som vi betegne som Masaccios tid-

ligste egentlige Forløber, nemlig Antonio Veneziano, og det ligger endnu delvis for Dagen i hans Fremstillinger af den hellige Rainers Liv, der med Rette nævnes som Pisas Camposantos fortrinligste Værk.

---

2. ANTONIO VENEZIANO OG HANS EFTERFØLGERE.

Paa den sydlige Væg af Pisas Camposanto ere sex Felter bedækkede med Billeder af den hellige Rainers[1]) Historie; de tre øverste fremstille hans Kaldelse, hans Reise til det hellige Land, hans Fristelse og endnu et Par Episoder af hans Liv, og ere malede omkring Aaret 1377 af Andrea da Firenze, en Konstner, som maaske har havt en væsentlig Andel i det spanske Kapel ved S:ta Maria Novella, men til hvis Livsforhold vi ellers saagodtsom Intet kjende[2]); de tre nederste ere Antonio Venezianos Værk og forestille Rainers Hjemkomst til Pisa, hans Undere

[1]) Den hellige Rainer døde i Pisa i Aaret 1161.

[2]) Smlgn. Crove & Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei Bd. II p. 255.

og hans Død. Der er imellem den øverste og den nederste Billedrække en let iøiefaldende Lighed, som endog har ført til den Antagelse, at de vare udførte af een Haand, — idet begge Konstnere røbe Slægtskab og Paavirkning fra den sienesiske Skole; men for en mere indgaaende Betragtning gjør der sig en betydelig Afstand kjendelig imellem dem; Andrea da Firenze er en konventionel Efterfølger af Simone Martini og Ambruogio Lorenzetti og tilhører i Et og Alt det 14de Aarhundrede; Antonio Venezianos tre Vægfelter indeholde den første bestemte Udtalelse i Retningen henimod det 15de.

Vasari fortæller os, at Antonio Veneziano uddannede sig i Florenz under Agnolo Gaddi, at han vendte tilbage til sin Fødeby Venedig, hvor han blev berømt og af Regjeringen fik Ordre paa at male en Vægflade i Sala del Consiglio, — at han løste denne Opgave paa en storartet og beundringsværdig Maade, men at han som Følge af Andres Intriger høstede Utak for sit Værk og vendte tilbage til Florenz med det Forsæt aldrig at see sin Fødeby igjen; i Florenz, — hvor han findes immatrikuleret i Lægernes og Apothekernes Forening under 20de September 1374 — skulde han have malet Forskjelligt, men af hvad Vasari nævner, er der os Intet levnet; hans Billeder i Pisas Camposanto falde, som det fremgaaer af herhenhørende Dokumenter, omkring Aaret 1386; det er disse, vi her skulle betragte; de udgjøre vor væsentligste Kilde til et Bekjendtskab med hans Konst.

Efterat have fuldført dette Værk, vendte han tilbage til Florenz, hvor han kort efter opgav Malerkonsten og blev Læge, og han døde først efterat have virket en Tidlang i denne Stilling.

Af det første af de tre Felter indtager Indskibningen fra det hellige Land en smal lodret Stribe, som næsten er afskallet; hvad der er tilovers, er kun Hovederne af nogle enkelte Figurer og af et Par Kameler, og over disse en Stadport og nogle af Byens Taarne. — Tilhøire for Indskibningen gaaer selve Overfarten for sig. Kristus kommer svævende fra oven for at vise Veien, Rainer skal tage, og denne sidder selv tilroers i Agterstavnen, medens Søfolkene forude allerede faae Øie paa Italiens Kyst; de gestikulere ivrigt, Forundringen over allerede at være ved Reisens Maal[1]) er malet paa Fleres Ansigter, og to af dem begynde at bjerge Seilene, idet Skibets Forende strax vil berøre Italiens Jord. — Her er den første Fremstilling „Underet med Vinen". Rainer staaer omgiven af en Kreds af ældre og yngre Mænd, og tilhøire for ham staaer Værten for et bagved liggende Vinudsalg. Situationen synes at være den, at Underet er foregaaet, og den bedrageriske Vært hælder i Smug Vinen ned ad Rainers Klædebon; denne

[1]) Det hedder i Acta Sanctorum, Junii tomus tertius, pag. 422 (Commentarius prævius, 6) om Rainer: Hic cum rediret in Italiam, de portu Accon usque Neapolim una nocte cunctis nautis stupentibus pervenit, quod iter vix in duobus mensibus fieri solet.

ændser ikke hans Svig, men peger med overlegen Værdighed hen paa et Vinfad, paa hvilket man da seer Djævlen sidde i Skikkelse af en Kat med Flagermusevinger. Værten vender overrasket og forbauset Blikket om paa dette gaadefulde Væsen, og de Tilstedeværende, — blandt hvilke en Kvinde tilbedende har kastet sig ned foran Rainer — tage med deres Forundring Del i Optrinet[1]); henne ved Vinfadet har Værtens Dreng taget Anledning til at tømme et Glas, og i Forgrunden sees tilvenstre en medende Fisker og tilhøire en indslumret Olding, begge Staffagefigurer, der danne Overgangen til den foregaaende og efterfølgende Scene. — I den sidste Del af det første Vægfelt fremstilles et andet af Rainers Undere; her sees han i en aaben Veranda at sidde tilbords hos Pisas Canonici; han har Plads for Bordenden tilhøire, medens de tre geistlige Herrer sidde med Ansigterne vendte ud imod Beskueren; paa den os nærmeste Side af Bordet forrette tre yngre Abbater Betjeningen. Rainer hæver sin Høire med oprakt Pegefinger og udtaler øiensynligt et varslende Ord;

---

[1]) Acta sanctorum indeholde Intet om en Adskillelse af Vand fra Vin, men derimod flere Beretninger om at Rainer har forvandlet Vand til Vin (Passus 101 og 117—18 i Rainers Samtidige Fr. Benincasas aftrykte Manuskript), af hvilke imidlertid ingen vilde kunne forklare den foreliggende Scene. Denne Fortolkning af Billedet, at Rainer ved at skille Vandet fra Vinen afdækker et Bedrageri af Værten, give Crove & Cavalcaselle i deres Geschichte der italienischen Malerei Bd. II p. 60.

han har en opmærksom Tilhører i den ham nærmest Siddende, en smuk yngre Mand med et aandigt Ansigt, medens de to andre ældre Geistlige tale sammen, som det synes ikke uden en vis Tvivl til, hvad Rainer har sagt. Længst tilhøire i Billedet sees Underet, som han har forkyndt, at gaae for sig; gjennem en smal Dør, der fører fra det Indre af Huset, og som er nogle Trappetrin hævet over Verandaens Niveau, bringer en fjerde Betjenende et fuldt Fad; paa Væggen ere et Par plukkede Høns ophængte ved Benene, og idet den unge Geistlige gaaer forbi med Fadet, fuldkommes Rainers Udsagn, at de døde plukkede Høns endnu skulde kunne æde; man seer begges Næb fordybede i Fadets Indhold, og dettes Bærer retter et Blik paa dem fuldt af kristelig Medlidenhed. medens de to Nærmeste af de Betjenende ved deres Gestikulation røbe, at de ere blevne opmærksomme paa hvad der foregaaer[1]).

Foruden det første af de 3 Felter er kun et Stykke af det næste saaledes bevaret, at vi gjennem selve Fresken faae et Indtryk af Helheden. Det forestiller Rainers Død. Han ligger udstrakt paa Baaren med indfaldne og gustne Ansigtstræk og klædt i Pilgrimsdragt; Figuren er synlig i hele dens Længde og afbrydes kun af en Kvinde, der bøier sig ned over den Døde; fra den modsatte Side kysser

[1]) Heller ikke om dette Under, der her meddeles efter Traditionen, indeholder Acta sanctorum nogen Beretning.

en anden Kvinde hans Haand, en Munk understøtter hans Hoved, og Kvinder og Munke omgive her i talrig Mængde Baaren. Der er stor Afvexling iblandt disse Omkringstaaende; næsten alle Aldere ere repræsenterede, og hver beskjæftiger sig paa sin Maade, efter at Døden er indtraadt og Sorgen og Bekymringen har ophørt at være samlet paa det fælleds Midtpunkt. En Geistlig læser i Biblen, en anden holder Vievandsbækkenet og en tredie puster til Kullene i Viraksfadet; en skrøbelig Olding baner sig stærkt foroverbøiet og understøttet af en yngre Munk Vei til at faae et Syn af den Hellige, og ved Fodenden af Baaren sees en ung smuk Kvinde tillige med sin Moder, som med sin Haand omfatter Datterens ene oprakte Arm, maaske for at søge at løsrive hende fra den Døde. Over Kirkens Tag bære Engle Rainer til Himmelen.

Den større øvrige Del af det andet Vægfelt optages af Overbringelsen af Rainers Lig til Domkirken. Optoget sluttes af nogle indbyrdes Samtalende, der gaae snart to, snart tre sammen. Foran disse bæres Rainer af sex Geistlige. Han ligger paa Baaren med korslagte Hænder og er fremdeles iført Pilgrimsdragt. Processionen aabnes af et Sangerkor, der langsomt bevæger sig frem og foran Kirken modtages af Bispen med Præster og Munke i Følge. Tilbage i Billedet foregaaer i en aaben Loggia et af de Undere, Rainer udøvede efter sin Død, nemlig hans Helbredelse af Erkebiskop Villani, til hvis Leie han er kommen svæ-

vende gjennem Luften[1]). — Paa det tredie Vægfelt er Rainers Lig udstillet i et Sidekapel af Pisas Domkirke; en Skikkelse bøier sig ned over den Døde. Foran Kapellet, som aabner sig ud mod Tilskueren, staae Lidende af alle Slags, Besatte, Værkbrudne og Krøblinger[2]). Tvende Gange sees Rainer atter at komme svævende gjennem Luften, en Gang til Hjælp for disse Syge, og endnu en Gang til Undsætning for et Skib, som er stedt i Havsnød paa det længst tilhøire i Feltet malede Vand[3]), Skibsfolkene kaste allerede Tønder og Kister overbord, da Rainer kommer dem til Hjælp ved Mastens Top. I Forgrunden tilhøire Fiskere, der mede.

Det tør, naar vi dømme efter Lasinios Stik, antages, at disse Fresker i deres Rækkefølge have betegnet en Udvikling af stigende Realisme, med et stedse stærkere Sigte paa Enkelthederne, men det gjælder ialfald om de os levnede Dele, at Fremstillingen ikke forstyrres ved nogen Mangel paa harmonisk Enhed. Antonios Evne falder lykkeligt sammen med hans Interesse, og han udtaler sig derhos gjennem et for Tiden ualmindeligt Herredømme over de maleriske Midler. Det Gamle og det Nye mødes

---

[1]) Jfr. Crove & Cavalcaselle anf. Skr. Bd. II p. 62.

[2]) Acta Sanctorum, anf. Bd. p. 422 (Commentarius prævius 7): Ibi etiam cæci, infirmi, paralytici, & claudi sunt sanati, — —

[3]) Kfr. sammesteds og i Benincasas aftrykte Haandskrift Passus 146, 148, 154, 155, 160, 162, 185, 186.

derfor med deres forskjelligartede Elementer mere som i en Blanding end som i en Brydning; man fornemmer ikke nogen stærk Spænding eller Kamp hos Konstneren, men Traditionen og den frie Udvikling af hans egen Fantasie tage i Ro enhver sin Andel i hans Frembringen. Vi see dette først i hans Opfattelse af Naturen. Medens Vandet, som adskiller det hellige Land fra Italien, paa Billedet kun har et Skibs Længde, og altsaa ikke er gjengivet efter sit fænomenale Udseende, men kun — paa det 14de Aarhundredes Vis — sat i et illustrationsmæssigt Forhold til den Betydning, det har for det Fremstillede, røber der sig dog paa andre Punkter en svag Antydning af den følgende Tids Syn paa Naturen; vel er nemlig Scenen for Fremstillingerne paa det faste Land endnu indskrænket til en smal Forgrund, — som bagtil begrændses af en fin og i Forhold til, hvad Tiden ellers formaaede, godt perspektivisk gjennemført Arkitektur —; men bag disse Bygningskomplexer komme Træer tilsyne paa en Maade, som om de ikke blot havde til Hensigt ved blødere Konturer at bringe Afvexling i de ellers geometriske Linier, men som om de tillige vilde antyde Naturens Tilstedeværelse bagved Scenen for Fremstillingerne. Den samme Tanke er ogsaa udtalt ved den Maade, paa hvilken Vandet paa det første og tredie[1]) Billede begrændser

[1]) Lasinio, hvis Stik er den væsentlige Kilde til det tredie saagodtsom helt ødelagte Billede, har lagt Vandets Horizont høiere end den har ligget paa Antonio Venezianos

det synlige Land; det skyder sig bagved Landet, som om det omgav det paa den fra os vendte og af Bygningerne skjulte Side. Det synes, at Konstnerens Fantasie her har været rede til at gaae i en Retning, fra hvilken Manglen af de tekniske Fremstillingsmidler nødvendigvis maatte holde ham tilbage.

See vi hen til Skildringen af det Menneskelige, da var det her overhovedet ad en dobbelt Vei, at Renaissancen banede sig sin Fremgang, idet den afløste det 14de Aarhundredes Konst; dels udvikledes nemlig de reelle Fremstillingsmidler og Ævnen til at gjengive den legemlige Virkelighed, særligt den nøgne menneskelige Form, og dels udvidedes det, som var Indholdet og det besjælende Grundlag for Konsten, fra at være det Religiøse til at omfatte ogsaa det Verdslige og Profane; ad disse to Veie, der altsaa begge havde det samme Maal, at efterligne Naturen, tilkjæmper Renaissancen sig gjennem hele det 15de Aarhundrede Skridt for Skridt sit Terrain. Hvad der giver Antonio Veneziano hans historiske Betydning, er ikke særlige Fortrin med Hensyn til Gjengivelsen af den nøgne Form; forsaavidt denne lader sig iagttage i en af de faa Figurer, der endnu ere tilovers af det 3die Vægfelt, da lægger der sig her en ulige ringere Ævne for Dagen ikke blot end den, vi finde hos Bernardo Daddi i de tiloversblevne Dele af hans

Fresko, ligesom han paa alle 3 Billeder har givet en betydelig Tilgift af Luft.

Helvede, men ogsaa end den, vi finde hos de veronesiske Mestre i Padua; og hvor Antonio viser os den kvindelige Legemsform gjennem et tæt sluttende Klædebon, — som i den ovenfor nævnte smukke unge Kvinde ved Fodenden af Rainers Baare — der gaaer han ikke selvstændigt naturalistisk tilværks, men følger den fra Bernardo Daddi overleverede Type; han har mere i sin Magt at give Legemets Bevægelse og Stilling end dets korrekt gjennemførte Tegning, hvor det er i Ro; og dette hænger sammen med hans Tilbøjelighed til at skildre den aktive Deltagelse hos den Enkelte indenfor ethvert Optrin; med hvilket Liv iagttager saaledes ikke paa „Overfarten“ Skibets Besætning den italienske Kyst, og hvor talende og udtryksfuld er ikke selve Bevægelsen given i de enkelte Figurer i „Underet med Vinen“; her som overalt, hvor Antonio skildrer en aktiv Livsyttring, formaaer han at bringe Legemets Holdning og Vending i en fuldkommen tjenende Samklang med det Sjælelige, han vil have frem.

Det er da i Skildringen af dette Sjælelige, at Antonio Veneziano har sin Styrke; han overgaaer heri alle sine Samtidige, og der er ikke nogen Maler efter Giotto, der i psykologisk Finhed kommer ham nær; herom vidne foruden adskillige af de om Rainers Baare Staaende, navnlig Værten i „Underet med Vinen“ og de tre geistlige Herrer, med hvem Rainer sidder tilbords; slige Figurer ere hos Antonio ikke Typer, men Individer, og have ligesom ofte i Giottos

senere Arbeider i Assisi Portrætets Karakter; men medens Giotto underordnede sine Skikkelser under den religiøse Fortællings Grundstemning og ikke lod den Enkelte gjøre sig gjældende gjennem en ham særegen Aktivitet, er dette som alt fremført netop Antonio Venezianos Tilbøjelighed; han overskrider det 14de Aarhundrede derved, at hans Figurer leve deres eget, enhver især eiendommelige, menneskelige Liv og udtale dette gjennem en aktiv Optræden, som fører dem ud over det Religiøses snævre Sphære; men tiltrods for denne stærkt udtalte dramatiske Tilbøjelighed, vilde vi ikkedestomindre forgjæves søge det Dramatiske som et bevægende Midtpunkt for den hele Fremstilling, han formaaer vel at sætte to Figurer i et indbyrdes dramatisk Forhold, og dermed gjør han f. Ex. i høi Grad Fyldest paa Billedet, hvor Pisas Canonici sidde tilbords; hvor han derimod gjør Rainers Udøven af Underet med Vinen til Centrum for en hel Tilskuerkreds, der savne vi den dramatiske Dobbeltbevægelse fra Hovedfiguren til de Enkelte og fra disse til ham. Medens de Omkringstaaende aktivt rette Opmærksomheden paa Rainer, er der hos denne ingen saadan Yttring, der til Gjengjæld rammer hine til et øieblikkeligt Sammenspil. Rainer optages helt af sit Forhold til Værten og har kun selvanden med ham sin eneste dramatiske Relation.

Det gjælder da i disse Billeder, at Hovedanordningen er Fortællingens, medens Enkelthederne ere dramatiske. Konstneren har manglet Styrke til at

hæve denne Modsigelse, idet han ikke har kunnet gjøre Udfoldelsen indenfra til et helt og gjennemgribende Princip for Kompositionen. Vi savne i denne overalt et Midtpunkt, fra hvilket den spredte Aktivitet er magtet, og i alle de tre endnu bevarede Fremstillinger paa det faste Land er enten Handlingen delt, eller der bundfælder sig et Residuum, som ikke gaaer op i den maleriske Helhed. I Rainers Død, — et Æmne netop af den Art, der i det 14de Aarhundrede virkede til at sprede en vis Ensartethed over de enkelte Figurer, — har Antonio ved at vælge det alt indtraadte Dødsøieblik imødekommet sin egen Trang til at dvæle ved Skikkelserne enkeltvis; vor Opmærksomhed drages bort fra den paa Leiet Hvilende, for at beskjæftige sig med hver især af de Omkringstaaende, og hvad der samler den igjen, er noget, som kun taler til Bevidstheden, nemlig Englene, der bære Rainer til Himmelen. I „Underet med de ædende Høns" udskiller selve Illustrationen af Underet — nemlig at Hønsene i Virkeligheden have deres Næb fordybede i Fadets Indhold, — sig fra den større Del af Billedet, hvor Rainer forkynder, hvad der skal gaae for sig; og i Underet med Vinen er det Underfulde paa samme Maade haandgribeliggjort i det Synlige; her er Djævelen i Kattens Skikkelse det samme til Bevidstheden talende Residuum som de virkeligt ædende Høns og som hine Engle, der bære Rainer til hans Sæde i Himmelen.

Mangelen af et omfattende Princip bliver da hos

Antonio Veneziano kjendelig paa en dobbelt Maade, dels nemlig som en Mangel paa en Følelse, der paa engang omfatter det Naturlige og Overnaturlige, det Profane og Hellige, og dels som en Mangel paa en Forestilling, der kunde magte Elementerne til en ensartet Behandling. Der lader sig mellem denne dobbelte Mangel, som altsaa paa den ene Side angaaer Indholdet, paa den anden Side Formen, forsaavidt iagttage et Sammenhæng, som det i alle tre Billeder er et supranaturalt Element, der vægrer sig ved at gaae ind under Kompositionens Helhed. Vi skulle nu i det Følgende see, at det netop er ved en Følelse, der paa engang omfatter det Naturlige og det Overnaturlige, at Masaccio frembringer den første sensu eminentiori dramatiske Form for Kompositionen, og at Antonio altsaa, ledet af sit Geni og dog hæmmet af sine og Tidens Skranker, her i sine Fresker i Pisa netop betræder den samme Vei, ad hvilken siden Masaccio iværksatte sin saa store og epokegjørende Erobring i det italienske Maleri. Hvad Antonio Veneziano har manglet for at bryde igjennem, har ikke været den bevidste Sondring af de to Sphærer; thi denne ligger netop udtalt i Billederne selv; Rainer peger hen paa Djævelen, som sidder paa Tønden, og den ene af de opvartende Geistlige viser med Haanden op paa Underet, som foregaaer idet Hønsene æde; men saadanne Bevidsthedens Udtalelser vare i dette Tilfælde Vidnesbyrd om en manglende Styrke i det, hvorpaa det kom an, og vi skulle i det Følgende

see, at Masaccio naaer sit store Resultat netop ved den Følelsens og Fantasiens Magt til at omfatte, som forbyder enhver Bevidsthedens Yttring at komme imellem, idet den skaber Midlerne og bryder sig Formen, i hvilken den finder Udtrykket for sig selv.

Foruden sine Fresker i Camposanto malede Antonio endnu i Pisa et Kapel i Domkirken, som siden er gaaet tilgrunde; derimod findes der endnu ved Nuovoli — $1^1/_2$ Miglie udenfor Florenz — Levninger af det Tabernakel, som Vasari omtaler og hensætter til Tiden efter Opholdet i Pisa. De to Sidevægge indeholde kun Spor, den høire af en Dommedag og Opstandelse, den venstre af Kongernes Tilbedelse og en thronende Madonna med Engle; paa Tøndehvælvingen, der hviler paa disse Sidevægge, sees i Midten Kristus og i hvert Hjørne en Evangelist, og endelig indtages Bagvæggen af en Korsnedtagelse med Figurer i Legemsstørrelse. Dette sidste Billede er det eneste, der er tilstrækkeligt bevaret til at give et samlet Indtryk; Kompositionen gjør en paa engang betydelig og harmonisk Virkning, Ansigterne udtale de menneskelige Tilstande med Bestemthed og Kraft, om der end ifølge Sujettet ikke kunde være Tale om et begyndende dramatisk Liv, og Lokalfarverne sees at have været anvendte i livlig Afvexling, men have dog langtfra den lyse og venlige Karakter som i Pisa, hvor Studiet af Sieneserne lægger sig stærkt for Dagen. Naar vi tage Hensyn dels til denne sidste Omstændighed og dels til at de mindre godt bevarede

Dele af Tabernaklet røbe en ulige større Lighed med Antonios Lærer Agnolo Gaddi end vi finde i Pisa, hvor kun et Par ældre Mandsfigurer i det første Felt erindre om hans Stil, saa ligger den Antagelse nær, at Tabernaklet er malet inden Rainerslegenden. — maaske allerede inden 1369—70, i hvilke Aar vi vide, at Antonio har været beskjæftiget i Sienas Domkirke, altsaa under direkte Indtryk af Simone Martini. Dette anføres ikke af Hensyn til det underordnede Spørgsmaal om Tiden for Tabernaklets Tilblivelse, men derimod for at fremhæve, at vi i dette Værk have et Vidnesbyrd om, at Antonio Venezianos saa epokegjørende Fresker i Pisa i Hovedsagen skylde ikke-florentinske Anlæg og Udvikling deres Tilblivelse; Antonio synes efter hvad der foreligger oprindelig at have været en med de veronesiske Mestre i Padua aandsbeslægtet Maler, som ved at modtage Befrugtning fra de gamle Sienesere, og særligt af Simone Martini, har udviklet sig til en Finhed og Dybde, der giver ham Krav maaske endog paa den første Plads i den samtidige Konst.

Antonios Elev var Florentineren Gherardo Starnina. Han er født 1354 og malede ifølge Vasari som sit første Værk Fremstillinger af den hellige Antonios og den hellige Niccolós Liv i Cappella dei Castellani i S:ta Croce; derefter udvandrede han i Aaret 1378 til Spanien, hvor han vandt stor Anseelse, og hvor han vistnok har tilbragt c. 8 Aar, idet han 1387 findes optagen i Malernes Gilde i Florenz; han

havde i det fremmede Land lært Omgjængelighed og fine Sæder, hvad han før skal have manglet, og blev efter sin Tilbagekomst ligesaa yndet og velseet, som han ved sin Konst blev berømt; blandt hans Arbeider nævner Vasari som det betydeligste S. Girolamos Kapel i Karmeliterkirken, et Værk, der skildres os som rigt paa Træk af det virkelige Liv; Starnina skal være død i sin endnu kraftige Alder, hans Dødsaar sættes af Vasaris Kommentatorer formodningsvis til 1408.

Cappella dei Castellani blev først afdækket i Aaret 1869, og man forefandt foruden Antonius' og Nicolaus' ogsaa Døberens og Apostlen Johannes' Historier behandlede. Endnu medens Afdækningen gik for sig, fremkom der i en Korrespondance fra Dr. Rudolph Schöll til den tydske Udgiver af Crove & Cavalcaselles Værk[1]) den Erklæring, at Kapellets Vægge — i Overensstemmelse med hvad Cavalcaselle selv allerede havde anført om de 4 Evangelister og 4 Doctores i Loftet — maatte være malede ikke af Starnina, men af Agnolo Gaddi; hvad der anføres som Støtte for denne Paastand synes dog ingenlunde at kunne holde Stik, og den paastaaede Lighed mellem disse Billeder og Korfreskerne i samme Kirke er hverken slaaende eller paafaldende. Starnina har navnlig i sin Komposition en ulige større Harmoni og i Linie-

---

[1]) Crove & Cavalcaselle Bd. II p. 447 ff., smlgn. ibid p. 70.

virkningen en Ro, som vi ikke finde hos Agnolo Gaddi, der netop ofte viser den enkelte Figur i forceret Bevægelse, — og i Overensstemmelse hermed faae hans Skikkelser en mere holdningsfuld Hvilen i dem selv, der endog stundom nærmer sig til Karakteren af det Inderlige. Og naar der i disse Billeder savnes, hvad der kunde stille deres Maler som et historisk Mellemled mellem Antonio Veneziano og Masolino, da bør man ikke glemme, at de efter al Rimelighed ere udførte et helt Decennium tidligere end Antonio Venezianos Hovedværk i Pisa, hvorved en Lighed med dennes Lærer Agnolo Gaddis Malemaade bliver lettere forklarlig. Nu indskrænker en saadan Lighed sig dog nærmest til at gjælde den ensartede Grundtone og maaske tildels Ansigterne, men paa den anden Side er Afstanden i de ovenfor nævnte Henseender en saa afgjørende, at Agnolo Gaddi umuligt kan ansees for Kapellets Maler.

Vi have da næppe Grund til at betvivle Vasaris Udsagn, at Cappella dei Castellani er et Ungdomsarbeide af Starnina, og naar der nu ganske vist i disse Fresker ikke lader sig paavise noget væsentligt Skridt henimod Renaissancen, saa ligger der heri en Bestyrkelse for den Anskuelse, at Overgangen mellem de to Perioder, — som historisk er knyttet til Navnene Antonio Veneziano—Starnina—Masolino—Masaccio, — ikke er gaaet for sig i Form af en Perfektibilitetsudvikling af en saadan Art, at enhver af de Efterfølgende beriget med de af den Foregaaende

vundne Resultater gjør et Skridt videre mod det Nye, men at derimod hver enkelt Konstner har havt sin Rod i den foregaaende Tid og derfra følgende sit maleriske Instinkt har arbeidet henimod det ubevidste Maal. Dette var Karakteren af Antonio Venezianos Udviklingsgang og, som vi snart skulle see, ogsaa af Masaccios, medens der om Masolinos Intet lader sig afgjøre, da man savner Kjendskab til hans tidligste Konst; med Hensyn til Starnina, da synes han efter Vasaris Fortælling først i Spanien at have udviklet sig i en naturalistisk Retning, og hans Forhold til Antonio Veneziano har snarest været det, at han efter sin Hjemkomst har sluttet sig til ham; d'Agincourt meddeler Omrids af to af Kompositionerne fra Cappella di S. Girolamo i Karmeliterkirken[1]), og disse erindre os i alle væsentlige Henseender om Rainersfreskerne; det maa imidlertid beklages, ikke blot at disse to Kompositioner, som dog vare levnede efter Kirkens Brand, ere gaaede tabt, men at vi overhovedet savne enhver Kilde til Bekjendtskab med Starninas Konst gjennem ubetvivlede Værker fra Tiden efter hans Hjemkomst.

Naar vi see hen til det helt Ufuldstændige i vor Kundskab til de florentinske Malere i det 14de Aar-

[1]) Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siecle jusqu' à son renouvellement au XVIe par J.-B. L. G. Seroux d'Agincourt vol. VI planche CXXI, kfr. vol. III, peinture p. 135; d'Agincourt besøgte Florenz i Efteraaret 1779 (kfr. vol. I, p. 6), altsaa 8 Aar efter Karmeliterkirkens Brand, som fandt Sted den 29. Januar 1771.

hundrede, da kan det ikke forekomme os usandsynligt, at flere end de, hvis Navne vi kjende, have deltaget i Bestræbelsen henimod den nye Stil. Det er maaske et Værk af en saadan os ubekjendt Maler, som findes i Pratos Domkirke, i det første Kapel tilhøire for Koret, hvor Episoder af Stefanus' og Jomfru Marias Liv ere fremstillede; af de sex Billeder hidrøre de tre fra en Konstner, som maa have hørt til de betydeligste i denne Gjæringens Tid i Florenz; medens de tre andre ere svage Arbeider af en Elev; Crove & Cavalcaselle troe i hine at see Værker af Gherardo Starnina, i disse af Antonio Vite, og det er maaske lige vanskeligt at forkaste og at tiltræde en saadan Konjektur.

Lunetten tilvenstre fremstiller Stefanus' Prædiken og viser Protomartyren med Hænderne opløftede mod Himlen, omgiven af ældre og yngre Mænd; han synes netop at have udtalt, at han skuer Himlen aaben, og en af Tilhørerne vil lægge Haand paa ham, men afholdes derfra af de Omkringstaaende, blandt hvilke Flere ere stærkt betagne af hans Ord. — I Lunetten ligeoverfor har den samme Konstner malet Mariæ Fødsel. En yngre Kvinde holder den Nyfødte paa Armen, medens en anden bereder Badevandet og en tredie bringer det nødvendige Linned; i Baggrunden sees den hellige Anna paa sit Barselleie, og tilhøire træde tre Kvinder hen for at hilse paa den Nyfødte. — Feltet derunder viser Maria paa hendes første Kirkegang. Hun stiger op ad en bred Trappe, der

indtager Billedets midterste Del, og ventes foroven af Ypperstepræsten og af andre Geistlige og Børn. I Forgrunden sees tilvenstre hendes Forældre med Hænderne samlede til Bøn, tilhøire en knælende mandlig Skikkelse, bag hvem endnu et Par Mænd komme tilsyne. — Det tredie Felt paa denne Væg, — som fremstiller Mariæ Trolovelse, hidrører fra samme underordnede Maler som Stefanus' Martyrium og Gravlæggelse ligeoverfor; derimod skyldes de fire allegoriske Figurer i Loftet — Tapperhed, Tro, Haab og Kjærlighed — Hovedmesteren, og dette gjælder ogsaa om S. Domenico, S. Girolamo, Apostlen Paulus og den hellige Franz af Assisi, som i hele Figurer ere malede paa Indgangsbuen til Kapellet.

Disse Fresker kunne ingenlunde siges at indeholde en videre Udvikling af hvad der var eiendommeligt ved Antonio Venezianos Billeder i Pisa, og heller ikke røbe de det ringeste Slægtskab med Cappella dei Castellani i S:ta Croce; men den ubekjendte Maler stræber ad sin egen Vei henimod det Nye. Han er i ikke uvæsentlige Henseender inde paa det 15de Aarhundredes konstneriske Opfattelse og Fremstilling, har Kjendskab til Perspektiven og overholder — hvilket endnu mere gjælder om hans langt ringere Efterligner — et rigtigt proportioneret Forhold mellem Arkitekturen og de menneskelige Figurer. Disse sidste søger han at give Relief og Runding, idet Bestræbelsen herfor lægger sig for Dagen dels i Tegningen og dels i ikke heldige Forsøg paa at anvende

den samme brede Paasætning af Lys, som siden fik sin Gjennemførelse i Brancaccikapellet. Noget nyt Princip for Kompositionen finde vi ikke, omend Figurerne, navnlig i de to Billeder af Marias Historie, ere arrangerede med Smag i Rummet; heller ikke er det, der giver denne Konstner Interesse for den gryende Renaissance, nogen særlig Grad af naturalistisk Gjennemførthed, idet Tegningen af Hænder, Fødder og Arme ofte er høist ufuldkommen; derimod ligger der noget vist Stilfuldt i Linieføringen, som om det end ikke er tilstede overalt, dog udmærker adskillige af Figurerne og gjør dem til en mere direkte Udtalelse af Konstneren selv; den knælende Mand paa „Mariæ Kirkegang" er opfyldt af en menneskelig Værdighed, der meddeler sig til Draperiets brede og vægtige Folder, og de tre kvindelige Besøgende paa „Mariæ Fødsel" ere ranke og kraftige Skikkelser med hvælvede Pander og med en Holdning, som i Forening med de mægtige Slæb erindre om Piero della Francescas Kvinder i Arezzo. En saadan Meddelelse af Figurernes Karakter og Liv til Holdningen og Draperiet er mere end vi fandt hos Antonio Veneziano i Pisa; vel frembyder Lasinios Stik et Exempel af en slig Art — den knælende Kvinde midt i det tredie Felt —, men for denne Figurs Overensstemmelse med Originalbilledet haves der ingen Vished; det er i Rainerslegenden overveiende det udenfra rettede Øie, der iagttager og skildrer det Menneskelige i dets Nuancer og øie-

blikkelige Liv; naar nu nærværende Maler hertil maa siges at danne en Modsætning, saa synes denne tillige typisk at betegne den nu indtrædende Forskjel mellem florentinsk og ikke-florentinsk Eiendommelighed; dette — i det Enkelte udtalte — Princip af en Udfoldelse indenfra, som vi første Gang finde her i Prato, kommer hos Masaccio til at omfatte den hele konstneriske Skaben, og det virker atter — stærkere overført paa det Enkelte — gjennem hele det 15de Aarhundrede som det pulserende Element, der bidrager saa væsentligt til at give netop denne Periode i det florentinske Maleri en Karakter af Besjælethed, Ynde og selvtagen Form, som leder Erindringen tilbage til Mesterværkerne i den græske Konst.

---

3. MASOLINOS FRESKER I CASTIGLIONE D'OLONA OG MASACCIOS I S. CLEMENTE I ROM.

Vi finde ved Begyndelsen af det 15de Aarhundrede tre Grupper af Malere virksomme i Florenz; paa den ene Side Paolo Uccello og Andrea del Castagno som Repræsentanter for en udpræget Realisme, som en Modsætning til disse Gentile da Fabriano,

Don Lorenzo Monaco og Fra Giovanni Angelico da Fiesole, og mellem begge Yderligheder Masolino da Panicale og — Masaccio som den egentlige Bærer af det Nye. Vasari sætter foruden Starnina ogsaa Paolo Uccello som Antonio Venezianos Elev, men dette taber sin Sandsynlighed, naar vi erindre, at Paolo i Reglen angiver sit Fødselsaar til 1396, og at Antonio allerede inden denne Tid havde afsluttet sin Virksomhed som Maler og var bleven Læge. Derimod er der Intet, der forbyder os at antage, at Masolino har lært hos Starnina; Baldinucci udsiger det Samme ogsaa om Fra Giovanni og har ialfald havt Værker af Starnina at støtte sin Overbevisning til; det ligger dog nærmest at antage, at Fra Giovanni ikke har udviklet sig under speciel Veiledning af nogen anden Maler, men at han med forholdsvis stor Selvstændighed er fremgaaet af det 14de Aarhundredes Konst.

Af de Malere, der tilsammen danne disse tre Grupper, ere Don Lorenzo og Gentile da Fabriano de ældste, og Gentile er ogsaa den af dem, der sandsynligvis tidligst har udført betydelige Arbeider al fresco, — hvilke imidlertid ere gaaede tilgrunde. Masaccio er den yngste, men ikkedestomindre den, fra hvem vi have det tidligste os bevarede større Freskoværk; skjøndt det nu tør antages, at ikke blot Gentile, Don Lorenzo og Fra Giovanni, men ogsaa Uccello og Castagno have ladet deres Konstnerfysiognomier tilsyne, forinden Masaccio malede dette sit Ungdomsværk i S. Clemente i Rom, foreligger

der dog i samme intet Indtryk, hverken af hines fromme Alvor eller af disses realistiske Kraft; det maa ved at holde Midten mellem Yderlighederne betragtes som en Fortsættelse i lige Linie til Antonio Venezianos Billeder i Pisa og til Freskerne i Prato; det Samme vilde vistnok gjælde om Masolinos tidligste Værker, hvis vi kjendte dem, og det gjælder ogsaa om hans Arbeider i Castiglione d'Olona, hvor vi dog til Forskjel fra Masaccio finde Vidnesbyrd om livlige Indtryk fra den samtidige Konst.

Disse Masolinos Fresker i Castiglione d'Olona udgjøre to Rækker, der ere udførte med et Mellemrum af omtrent ti Aar, den ene i Loftet af Kirkens Kor, den anden i det nærliggende Døbekapel. Kollegiatkirken var omkring Aaret 1420 bleven stiftet af Kardinal Branda Castiglione og indviet til Madonna, S. Lorenzo og S. Stefano i Forening, og disse hellige Personer fik da i Koret deres Forherligelse, idet Masolino i Loftet malede Episoder af Jomfru Marias Historie, medens en underordnet Maler i Væggenes Felter og Lunetter fremstillede Træk af de tvende Martyrers Liv. Det maa antages, at vor Konstners Virksomhed her i Kirken falder enten 1422 eller 1424; i Baptisteriet har han da siden malet en anselig Billedrække, der behandler Johannes den Døbers Historie, og for dette Værks Fuldførelse kjende vi som sikkert Aaret 1435.

Kollegiatkirkens Kor er et uregelmæssigt sexkantet Rum, og Loftet, hvis Inddeling er betinget af

Væggenes Størrelse, bestaaer af sex sphæriske Triangler, der løbe sammen i et fælleds Toppunkt. Til den største Vægside, som aabner sig ud mod Kirkens Langskib, svarer et fladt og bredt Triangel, i hvilket Masolino har malet Mariæ Himmelfart; til høire og venstre for dette — i de to Triangler, der hvælve sig over Korets Sidevægge, — har han fremstillet Kristi Fødsel og Kongernes Tilbedelse, og i de tre noget smallere Triangler, der danne Fortsættelsen til Korets Vinduesvægge, har han i de stærkt buede Flader malet Forkyndelsen, Himmelkroningen og Trolovelsen. Af disse 6 Billeder ere imidlertid Mariæ Himmelfart og den større Del af Kongernes Tilbedelse saaledes ødelagte af Fugtighed, at man kun skjælner Omridsene, og ogsaa de øvrige Fremstillinger have lidt betydeligt. I det venstre Hjørne forneden i „Kristi Fødsel“ læses med tydelig Skrift:

MASOLINUS . DE . FLORNTIA . PINSIT.

Masolino har i denne Freskocyklus havt en betydelig Vanskelighed at kjæmpe med, idet Billederne ere malede paa buede Flader med forskjellige Krumninger. Det bør da for det Første ikke forundre os, at Arkitekturen stundom viser sig uproportioneret og skjæv, og det skyldes maaske ogsaa denne samme Omstændighed, at selve Figurerne stundom have en langstrakt og svaiet Karakter og ofte mangle Ligevægt og Holdning. Dette er først og fremmest Tilfældet i Forkyndelsen, hvor det Mislykkede i Englens Fremtræden er mere paafaldende end i alle andre

samtidige Fremstillinger af dette Æmne; den falder forover henimod Maria, som med Armene overkors er veget tilbage til den modsatte Del af Rummet. Det gjælder om denne Mariaskikkelse saavelsom om begge Figurerne paa Himmelkroningen, at de i en fuldt opreist Stilling betydeligt vilde overskride Normen for et Menneskes Høide, og det Samme kommer igjen i de øvrige Billeder; Masolino har, som det synes, i den lange og smækkre Gestalt seet et talende Udtryk for Marias Uskyld; hendes Ansigt, der kun er bevaret i Himmelkroningen, udtrykker Fromhed og Blidhed, men ikke uden en vis Mangel paa Fylde. Baade i de nævnte Billeder, og ogsaa, hvor Figurernes Antal er større, har i Kompositionen det rolige Symmetriske Overvægten; i Trolovelsen, der gaaer for sig i Overværelse af nogleogtyve — dog kun delvis synlige — Personer, ere disse ligeligt fordelte paa begge Sider af Joseph og Maria; Ypperstepræsten og det trolovede Par lade sig ikke mere iagttage, men der findes imellem de forreste Tilstedeværende paa begge Sider Figurer af stor Skjønhed; det er hos Kvinderne atter den fromme Blidhed og Ynde, som er det fremherskende Træk, og endog i Mandsskikkelserne finde vi noget Harmonisk og Blødt, som de kun faae paa Bekostning af den mandige Kraft. Paa Kongernes Tilbedelse sees Joseph og Maria med Barnet, for hvilket den ældste Konge knæler ned, medens de andre tilhøire forholde sig afventende; Joseph staaer i en lidt sammensunken eftertænksom Stilling med

den første af de bragte Gaver i Haanden, den knælende Konge ligger fladt henstrakt ad Jorden og bøier Hovedet frem, idet han kysser Barnets Fod. Paa Kristi Fødsel sees Maria paa Knæ foran sit nyfødte Barn; tilvenstre — bag hende — knæler Joseph, tilhøire de to hellige Kvinder Elisabeth[1]) og Anna, af hvilke den sidste udstrækker sin Haand mod Barnet, som for at berøre det.

Idet vi altsaa her for første Gang møde Masolino, er det som den allerede modne Konstner paa omtrent 40 Aar, med udviklede Fortrin og Mangler, med en kjendelig Paavirkning fra flere Sider og med specifike Eiendommeligheder, som han skylder sig selv. Der er over Fremstillingerne en gjennemgaaende Mangel paa en bestemt udpræget Karakter; med det objektivt Fortællende, som hørte det 14de Aarhundrede til, parre sig Elementer af det Nye, men paa en usikker og prøvende Vis. Det er ingenlunde usandsynligt, at Masolino kan have modtaget Indtryk af den ubekjendte Maler i Prato — Starnina [?] —; men medens hist de høie kvindelige Skikkelser med de slæbende Gevandter havde Værdighed og personlig Fremtræden, ligger der i de lignende lange og svaiede Linier i Figurerne her i Castiglione noget Usikkert

[1]) Crove & Cavalcaselle see i den ældste af de to Skikkelser, der dog begge synes at være kvindelige, — Kardinal Branda selv; men Ligheden er kun svag baade med hans Portræt paa Sarkofagen i Kirken og med det malede Billed af ham, som findes i Pal. Branda i Castiglione d'Olona.

og Vagt. Utvivlsomt er det, at Masolino har været under Indvirkning af den svagt opkommende Realisme, men hermed har der krydset sig en anden langt stærkere Indflydelse fra den religiøse Retning, som allerede var kommen frem, da disse Fresker bleve malede. Man sporer i flere af Figurerne, og ikke mindst i Josephs ofte tilbagevendende Skikkelse, et stærkt Indtryk af Fra Giovannis Stil, omend uden hans dybe Inderlighed i Følelsen, og iligemaade er der i Billedernes Komposition en gjennemgaaende Lighed med Fra Giovannis, saaledes især i Trolovelsen og i Kongernes Tilbedelse, hvor den knælende Konges Stilling levende erindrer baade om det ene af de 4 Relikviarier til Giovanni Masi[1]) og om den senere Freske i S. Marco. Men paa samme Tid, som der saaledes i disse Billeder ligger en afgjort Eklekticisme for Dagen, røbe de tillige tekniske Fortrin, som ere Masolino egne i Forhold til den hele samtidige Konst; Kristusbarnet er, hvor det tilbedes af Moderen, gjengivet med en Natursandhed, som vi hverken finde hos Gentile, Don Lorenzo eller Fra Giovanni, de to tilbedende Kvinders Ansigter indeholde en ret fin Karakteristik, og ogsaa Gevandterne røbe gjennemgaaende en vis Selvstændighed; de nærme sig i Foldegivningen til Gentile da Fabrianos, men have mere Karakter og Liniefasthed, og navnlig ud-

---

[1]) Kfr. Ferdinando Rondoni: Guida del r. museo di S. Marco, p. 25—26.

mærke de sig ved en eiendommelig Finhed i Koloriten. Det er denne sidste, der udgjør Masolinos særlige Fortrin ligeoverfor baade Masaccio og alle andre Samtidige; om han end, som Trolovelsesbilledet udviser, ikke har den indbyrdes harmoniske Virkning af Lokalfarvernes Sammenstilling i sin Magt, saa udmærker til Gjengjæld den enkelte Farve sig ved en overordentlig Finhed, som bedst lader sig iagttage i „Kristi Fødsel“, hvor Marias hvide, Elisabeths røde og Josephs gule Gevandt — uden at virke ved noget indbyrdes Sammenspil — overbyde hinanden i Klarhed og Pragt.

Indtrykket, som vi modtage af Masolino gjennem disse hans Korfresker, er da i Korthed dette, at han i sit Livs 40de Aar var en Konstner, som i væsentlige Henseender havde Levninger af det 14de Aarhundrede i sig, — som paa eklektisk Vis var modtagelig for, hvad Samtiden tilførte ham af Nyt, — og som tillige, netop fordi han manglede et Fond af virkelig skabende Kræfter, ikke udviklede sin Form som det uvilkaarlige Udtryk for hvad der besjælede ham, men kom til at dyrke Formens Elementer som saadanne enkeltvis. Derved forklares det, at han trods sin ikke fremragende Stilling som Konstner dog med Hensyn til enkelte Sider af det Tekniske naaede at overtræffe alle Samtidige.

Idet vi forlade Kirkens Kor og træde ind i Døbekapellet, faae vi her et Indtryk, der er helt forskjelligt fra det, vi modtoge hist, og det bliver

øiensynligt, at det Tidsrum af 10 til 12 Aar, som ligger mellem begge Billedrækker, maa have været af stor Betydning for Masolinos videre Udvikling og maa have ført ham ind under nye Indflydelser, der have givet hans Konst en hel forandret Retning. Naar vi hist fandt Ro og Ligevægt i Kompositionen, ingen skrigende Modsætninger i Farven, og Figurerne høie udover Naturens Norm, — saa finde vi her en paafaldende Uro baade i Farver og Linier; Figurerne ere proportionerede, men ikke uden en vis Stivhed i Stillingerne, og de fiesolanske Ansigtstyper ere vegne for Hoveder med mere individuelle realistiske Træk. Denne paafaldende Forskjel kan vel tildels søge sin Forklaring i Æmnets Art, men den skyldes dog i Hovedsagen den realistiske Retning, som Konsten i de forløbne 10 Aar havde taget, og i hvilken Masolino efter Evne har stræbt at følge med.

Døbekapellet er et firkantet, omtrent kvadratisk Rum med et diagonalt delt, hvælvet Loft; det aabner sig bagtil i en to Trin høiere liggende Tribune, som dækkes af en Tøndehvælving og ved en bred Bue er delt fra det større Rum. Fremstillingerne af Døberens Historie have i fortløbende Række bedækket samtlige Vægge, men af disse have den nordlige og vestlige været saaledes gjennemtrængte af Fugtighed, at der af Billederne her saagodtsom Intet er tilovers, medens de derimod paa den østlige og sydlige Væg ere forholdsvis godt bevarede. Rækken begynder tilhøire for den Indtrædende, hvor man finder Levnin-

ger af et Billede, som har forestillet Bebudelsen i Templet; Kompositionen er symmetrisk, og over Alterbordet, som har Plads i Midten, kommer Englen svævende hen til Zacharias, der staaer forrest i Gruppen tilhøire; af samtlige Figurer ere kun et Par Mænd længst tilvenstre nogenlunde bevarede, medens af de andre blot Omridsene lade sig iagttage. Over Indgangsdøren sporer man Levninger af en By, seet i Fugleperspektiv, og tilhøire for disse — som Baggrund til et helt forsvundet Billede — Dele af gothisk Arkitektur. Paa den nordlige Væg sees Zacharias siddende i Templet som den eneste bevarede Figur af et Billed, der maaske har fremstillet ham skrivende Barnets Navn paa Tavlen til de sig forundrende Kvinder[1]), og paa Tribunens Nordvæg forefindes Spor af et Billede, der har vist Johannes prædikende for Folket; heraf er kun en Figur levnet, nemlig den yderste, som er malet i selve Hjørnet, der dannes af den østlige og nordlige Væg. Tribunens Bagvæg indeholder i Lunetten Kapellets Hovedkomposition, som er Kristi Daab, med hvilken Tøndehvælvingens Dekoration — Gud Fader i Engleglorie — er sat i Forbindelse; og under Daaben sees tilvenstre Johannes, der peger hen paa Kristus som den, om hvis Komme han har talt, og tilhøire Johannes Tiltale til Herodes. Rækken fortsættes da paa Tribunens sydlige Væg med Johannes' Fængsling og i det større forreste Rum

[1]) Jfr. Lucas 1, 63.

med hans Halshuggelse, og den afsluttes endelig med det store Billed, der fremstiller Herodes' Gjæstebud. I Loftet sees de 4 Evangelister, og paa Buen, der fører op til Tribunen, sex Kirkefædre, af hvilke de to kun existere i Omrids. Over Buen have to Engle holdt en nu udslettet Indskrift, og paa dens Slutsten læses „MCCCCXXXV"; dette Tal er med en plump Haand skrevet over de oprindelige gamle Ziffre, men af disse lader ethvert enkelt sig delvis iagttage, — saa at Tidsangivelsens Rigtighed altsaa er hævet over enhver Tvivl.

Det var en betydelig Tanke, der foresvævede Masolino ved den Anordning, han fulgte i Fordelingen af sit Stof. Øiet skulde ved Indtrædelsen i Kapellet strax møde Synet af Kristi Daab, og Døberen altsaa sees i Udøvelsen af sit Livs vigtigste og høitideligste Gjerning, paa samme Tid som selve Daaben blev antydet som det overordentlige undergjørende Sakrament, der dannede den mystiske Baggrund endog fra Gudmennesket selv. Denne Tanke kom dog ikke til at meddele sig til Fremstillingen i dens Gjennemførelse, men Tyngdepunktet for den konstneriske Interesse blev uvilkaarligt forrykket som Følge af den stærkere realistiske Retning, under hvilken Masolino nu var kommen ind. I Midten af Billedet sees Jordans Flod at løbe ud mod Beskueren, og midt i Strømmen staaer Kristus i Vand til over Knæene; Johannes foretager Daaben fra den venstre Bred — for Tilskuerens Øie den høire —, idet han hviler sit

ene Knæ mod Jorden og med en anstrængt Bøining fremover vender Døbeskaalen over Frelserens Hoved; hans Ansigt udtrykker Omhyggelighed og Medynk, og Kristus gjør med Haanden en agtpaagivende Bevægelse. Det kan bemærkes, at denne Gruppe har meget af det 14de Aarhundredes Karakter i sig, og at den med Hensyn til Værdighed i Stillingerne staaer langt tilbage for den lignende, som findes i Cappella dei Castellani i S:ta Croce. Paa Flodens høire Bred staae tre Engle, der bære Kristi Klæder, medens den hellige Handling varer; Rummet bag dem — altsaa hele den venstre Side af Billedet — er tomt paa Figurer, og Opmærksomheden samles derved desto stærkere paa en Gruppe, der findes tilhøire og dannes af dem, der foruden Kristus ere komne for at lade sig døbe. Disse Figurer have optaget hele Masolinos Interesse og tekniske Omsorg, og han har i dem leveret en Behandling af den nøgne Form, der overgaaer Alt, hvad det ældre og samtidige italienske Maleri havde præsteret, og som først bliver overtruffet i Piero della Francescas nøgne Skikkelser i Arezzo. Forrest sidder en Mand, der alt er døbt; han er beskjæftiget med at iføre sig sine Helstrømper, og man seer paa hans Hud, særligt paa hans Ansigt, at han nylig har faaet den kolde Overgydning; tilhøire for ham er en anden ifærd med sin Afklædning, og bag begge staaer en tredie Skikkelse, der med Ryggen vendt mod Beskueren just affører sig sit sidste Klædningsstykke og viser et veldannet Legeme af næsten

kvindelig Blødhed i Formen; bag ham hyller endnu en Fjerde sig i sit Gevandt. Det er paafaldende, at disse Figurer ikke gaae sammen til nogen skjøn Gruppe, ja at heller ikke Linierne virke harmonisk; men hver især er enkeltvis et omhyggeligt Studie efter Naturen, udført uden realistisk Drøihed, uden Anmasselse i Formen, kun med Sigte paa den rent fotografiske Nøiagtighed; de hvide Lys og de graae Afskygninger ere med en til Nydelsen af det Tekniske grændsende Finhed lagte paa den gule Kjødfarve, og Legemernes Anatomi vidner om al mulig objektiv Korrekthed; men hvormeget disse Figurer kunne interessere som Enkeltheder, mangle de dog ethvert stilistisk Forhold til den religiøse Handling, som de have til Hensigt at individualisere, og de kunde med langt større Berettigelse have fundet deres Plads i en Gjengivelse af en moderne Badescene, end som her i en Fremstilling af Kristi Daab.

Det er paafaldende, at medens Masolino forstod at gjengive den nøgne Form med en saa høi Grad af Illusion, var han ikke gjennemtrængt af en tilsvarende Sands for det Illusoriske i Rummet selv. Hvor ikke Arkitekturen danner en Ramme om Figurerne og samler dem til en billedlig Helhed, der gaaer han helt dekorationsmæssigt tilværks, og uden at overholde den i et Plan liggende Flade som Substrat for Fremstillingen nyder han tværtimod sig selv i Løsningen af tekniske Vanskeligheder, som han bereder sig just ved at see bort herfra. Som alt ovenfor an-

fort, er en af Johannes' Tilhørere malet med Halvdelen paa enhver af to hinanden mødende Vægfelter, og det Samme gjælder om en af de Engle, der omgive Gud Fader, — idet den fra Loftets Tøndehvælving svæver ind paa Lunetten, hvor Daaben gaaer for sig. I Fremstillingen af Johannes i Fængslet er Voluminet af Kapellets Mur taget med til Hjælp i den illusoriske Virkning, idet den venstre Side af Vinduesfordybningen er anvendt til at afbilde Fængslets ene Side, hvor Døberens Hoved kommer tilsyne bag Jerngittret, — medens den til Vinduet nærmest grændsende Væg viser Fængslets Indgangsdør, som Slutteren er i Begreb med at laase efter sin Fange. En saadan Mangel paa Sands for det Illusoriske hænger sammen med Masolinos Fremvæxt af det 14de Aarhundredes illustrative Retning, og endnu her i hans sene Alder yttrer denne hans Herkomst sig ogsaa som hæmmende i andre Henseender. Hvor Æmnet kunde give Anledning til en dramatisk Behandling, bliver en saadan holdt nede ved en overveiende Hang til det Illustrative og denne finder bl. A. sin aabne Udtalelse i de to Billeder paa Tribunens Bagvæg nedenunder Daaben, idet Døberen i dem begge holder en Papirsrulle, paa hvilken man læser den forklarende Text til hans Optræden. Hvor Johannes tiltaler Herodes, nærmer den tilsigtede dramatiske Virkning sig stærkt til det Parodiske; begge Hovedfigurerne ere synlige i Profil, medens Herodias, ved Fyrstens Side, vender Ansigtet lige ud mod Beskueren;

Johannes og Herodes række paa een Gang den høire Haand ud mod hinanden, som om de vilde kappes om at faae det første Ord, og derved forspildes baade det øieblikkelige Liv og den Værdighed, enhver af dem ellers kunde have faaet. Herodias røber en let Forbløffelse, og paa Papirsrullen, som Døberen holder, læser man de Ord: NON LICET TIBI HABERE VXORĒ FRATRIS TVI ADVLTERAM.

Paa den store Komposition, der slutter Rækken af Fremstillingerne, sees i en aaben Veranda tilvenstre Herodes selv Fjerde at sidde ved et Bord, og fra høire Side nærmer sig en Gruppe af Mænd, i hvis Spidse Salome med Armene korslagte over Brystet og med en let Bøining fremover synes at udbede sig Lønnen for sin udførte Dands. Tilhøire i Billedet — i den forreste Del af en Buegang, der perspektivisk fordyber sig i Rummet — sidder Herodias paa en Forhøining, iført et prægtigt orientalsk Klædebon; foran hende knæler Salome, idet hun sætter Fadet med Døberens Hoved paa hendes Skjød, og bagved tilkjendegive to Tærner med levende Armbevægelser deres Rystelse ved hvad de see. Paa Bjergene i Baggrunden begrave Engle Johannes. — Kompositionen, der altsaa deler sig i to Hovedgrupper, har Fortællingens rolige Form, og idet hver enkelt Figur har mere Plads i Rummet, virker Farvernes Sammenstilling ogsaa mindre uharmonisk, end Tilfældet var paa flere af Tribunens Billeder; Masolino har med Interesse dvælet ved de eiendommelige Dragter og Hoved-

bedækninger, som Æmnet gav ham Leilighed til at anbringe; Figurerne ere — med Undtagelse af Herodias — vel proportionerede, og Arkitekturen staaer ikke i noget særlig paafaldende Misforhold til dem[1]). Naar vi i det sidst beskrevne Billede saae, hvor lidet Masolino havde det i sin Magt at fremstille den aktive Livsyttring, saa have vi til Modsætning her et Exempel paa, hvorledes hans Mangel paa psykologisk Ævne indgaaer en villig Forening med det valgte Sujet. Herodias' Hoved er en Blanding af Skjønhed og Kulde; hun sidder som forstenet ved hvad hun i sin Grusomhed har opnaaet; men denne hendes passive Tilstand har ikke faaet et saadant Udtryk, at Betragtningen kan fordybe sig deri for at finde en Forklaring af det Sjælelige; der ligger over hendes Træk noget Stivnet og Ubevægeligt, som hidrører fra en Mangel hos Konstneren, og det Samme gjenfinde vi i mange af Masolinos andre Fysiognomier; selv Salome, hvis to Gange tilbagevendende Skikkelse uden Sammenligning som Enkelthed er det Skjønneste. Ka-

[1]) Crove & Cavalcaselle give i deres forøvrigt saa lærerige Afsnit om Masolinos Fresker i Castiglione d'Olona en lidt overdreven Forestilling om Arkitekturens Misforhold til Figurerne, og navnlig er det meddelte Omrids af det her omtalte Billede i saa Henseende vildledende. Billedets Høide er 5 Alen 15", dets Bredde 7 Alen 2", Forholdet er altsaa $\frac{27}{34}$, i Afbildningen er det omtrent $\frac{27}{40}$; Søilen, som bærer Verandaen, hvor de fire Herrer sidde tilbords, er iberegnet Basis og Kapitæl 3 Alen $7\frac{1}{2}$", dens Forhold til Billedets Bredde altsaa $\frac{8}{17}$; det samme Forhold er paa Afbildningen $\frac{8}{21}$, etc., etc.

pellet indeholder, undgaaer ikke i Udtrykket af sin Ynde at have Lidt af dette Stillestaaende og ikke fuldt Besjælede. Den hele Række af Hoveder har noget ensformigt Koldt, der nærmest beroer paa Mangelen af Skyggevirkning og af Kontraster i Farven, — saaledes som Crove & Cavalcaselle fremhæve.

Det Hovedindtryk, vi modtage af Døbekapellets Fresker, er da kortelig at betegne som en Bekræftelse paa hint første fra Kollegiatkirkens Kor. Konstnerens Kapacitet har fordelagtigt udviklet sig paa nogle Punkter, medens den paa andre har tabt sig; han er naaet til en mesterlig Behandling af den nøgne Form og til bedre Proportioner i Figurerne, men derimod giver Mangelen i det Fysiognomiske sig følerligere tilkjende; vi finde Exempler paa samme Finhed som hist i den enkelte Lokalfarve, og desuden paa en Forkjærlighed for visse Linier — som den regelmæssige Oval i det kvindelige Hoved —, men derimod mindre Sands for Liniernes og Farvernes samlede Harmoni. Det er da ikke væsentlige, men kun akcidentelle Forandringer, der ere foregaaede med Masolino i de forløbne 12 Aar; idet han er kommen stærkere ind under Realismens Strømning, er det som let forklarligt stedse mere Enkelthederne, der have optaget ham. Afstanden mellem den samlende Grundtanke og Formens Elementer er snarere bleven forøget end udfyldt, og fuldt saa meget nu som før staaer han her som den idefattige Eklektiker, der hverken besjæles af sit Stof eller lægger Sjæl i sin

Fremstilling, men overveiende retter sin Ævne paa Løsningen af tekniske Opgaver.

Allerede fem Aar førend Masolinos tidligste Arbeider i Castiglione d'Olona falder Udførelsen af Masaccios Fresker i S. Clemente i Rom, og det har derfor unægtelig i første Øieblik noget Overraskende, naar vi i dette Ungdomsværk finde en større Lighed med Billederne i Døbekapellet, end med dem i Kollegiatkirkens Kor. Forklaringen heraf maa søges dels i, at de Paavirkninger, som Masolino har været undergiven i sit tidligere Værk, ere at datere fra en Tid senere end den, i hvilken Masaccio udviklede sig under hans Veiledning, og dels deri, at Masaccio allerede i sin tidlige Ungdom ad selvstændig Vei har tilegnet sig visse Formelementer, som Masolino først i sin høie Alder og overhovedet kun delvis kom til at herske over. Men tiltrods for den Lighed, som uimodsigeligt er tilstede mellem de Fresker, vi her omtale, er dog det Indtryk, vi paa ethvert Sted modtage af selve Konstnerens Individualitet og Natur, et høist forskjelligt; naar vi i Castiglione lærte Masolino at kjende som den vage og søgende Eklektiker og tillige som det tekniske Talent, see vi derimod i S. Clemente Masaccio i hans Ungdoms voxende Kraft ifærd med gjennem en stigende Udvikling at forme sin Stil.

Den hellige Katherinas Kapel i S. Clemente er et firkantet kvadratisk Rum, af hvis Vægge den ene aabner sig ud mod Kirkens venstre Sideskib, medens

de tre andre ere bedækkede med Fresker af forskjelligt Indhold. Vinduesvæggen — tilhøire for den Indtrædende — indeholder i fire Billeder Træk af en ubekjendt Helgens Liv, Bagvæggen optages helt af en stor Korsfæstelse, og Væggen tilvenstre behandler i fem Felter den hellige Katharinas Historie. Loftet er ved Diagonaler delt i fire Triangler, og i hvert af dem har en Evangelist og en Kirkefader Plads ved hinandens Side. Paa Indgangsbuen sees de 12 Apostle i Brystbilleder, og udenfor Kapellet, tilvenstre for Indgangen den hellige Christophorus med Jesusbarnet paa sine Skuldre. Endelig findes i de to Hjørner tilhøire og venstre over Buen Forkyndelsens tvende Figurer, der ere forbundne ved en Søilegang, og foran denne — midt over Buen — er anbragt et Vaaben, hvis Mærke formodentlig tidligere har været Stifterens, medens det, der nu findes, maa antages at tilhøre en af Kirkens senere Kardinaler.

Billederne i Kapellets Indre foreligge kun i en særdeles ødelagt Tilstand, idet de have været underkastede flere omfattende Restaurationer; selv uden Hensyn til disse ere de imidlertid af høist forskjelligt Værd og betegne Konstneren paa hans Vei fra det 14de Aarhundredes Stil henimod hvad han siden i Brancacci Freskerne bragte til Modenhed. I Loftet sees Evangelisterne og Kirkefædrene to og to vendte mod hinanden i en lidt foroverbøjet Stilling; i Trianglet nærmest Bagvæggen sidde Johannes og Augustin, tilhøire Marcus og Hieronymus, tilvenstre Ma-

thæus og Ambrosius og nærmest Indgangsbuen Lucas og Pave Gregor den Store. Ansigterne synes. forsaavidt de lade sig iagttage i deres ødelagde Tilstand, at være givne med en for den Tid kraftig Karakteristik. medens selve Skikkelserne ere vel smalskuldrede og langstrakte; de erindre om Masolinos i Døbekapellet i Castiglione, men have simplere Gevandtmotiver i Overensstemmelse med deres tidligere Tilblivelse.

Paa Kapellets bageste Væg sees Kristus og de to Røvere korsfæstede i en betydelig Høide over dem, der forneden bivaane Optrinet. En Djævel henter den trodsige Røvers Sjæl, og en Engel bærer den fortrydendes bort til det forjættede Møde med Kristus. Maria Magdalena omarmer Foden af Kristi Kors, og i en Halvkreds bag om alle tre Korsfæstede sees romerske Krigere og Landsedragere tilhest i forskjellige Stillinger og Forkortninger. Forgrunden indtages tilvenstre af en Gruppe Mænd med kraftige og talende Ansigtstræk; en af dem peger hen paa de midt for Tilskueren staaende Kvinder, i hvis Arme Maria segner om. Tilhøire i Forgrunden har en senere indsat Marmorplade med Inskription optaget den Plads, hvor før Bødlerne kastede Tærning om Kristi helt vævede Kjortel. I Baggrunden et Landskab med Sø og lave Bjerge.

Masaccios naturalistiske Sands og begyndende dramatiske Tilbøjelighed sees her at bryde sig med hvad der laa i Opgavens Natur og i dens traditionelle Løsning. Vi have alt ovenfor fremhævet, at

Passionsæmnet udøvede en betingende Indflydelse paa den maleriske Komposition, idet det udelukkede Muligheden af et aktivt Midtpunkt og let gjorde Lidelsen til Centrum for en i Karakteren temmelig ensartet Medfølelse hos de Omkringstaaende. Dette havde overveiende været Tilfældet i Giottos og hans Skoles Korsfæstelsesbilleder i Florenz og Assisi. En dramatisk Tendents havde begyndt at røre sig hos Cavallini i det nordlige Tværskib af Underkirken i Assisi, men kun ud fra enkelte Figurer, og den korsfæstede Kristus afgav dog fremdeles her det centripetale Midtpunkt for Kompositionen; dette Sidste blev nu tildels opgivet af de Konstnere, der — i la Cappella degli Spagnuoli — fulgte den her indslagne Retning, idet Biepisoderne fik en større Overvægt i Forhold til Helheden, men herved bevirkedes ogsaa, at Hovedindtrykket blev et ulige svagere; idet nu Masaccio gik videre ad denne Vei, fik de Fremskridt, som kom til at udmærke hans Billede i Sammenligning med de tidligere, en opløsende Virkning paa Kompositionens Enhed; han er den Første, der komponerer sit Billede i det illusoriske Rum; han aabner en Udsigt til en landskabelig Baggrund, og han lader de enkelte Figurer og Grupper gjøre sig gjældende som enkelte; han viser os Rytterne omkring Korsene i afvexlende Forkortninger, idet han tillige indgiver hver Skikkelse et dramatisk Element; men for den saaledes i Billedet spredte aktive Kraft maatte der ifølge Æmnets Natur mangle et fælleds Udspring, og derfor have Figurerne

i deres afvexlende Stillinger faaet Præget af blot at være sammenstillede. Det 14de Aarhundrede havde forbrugt det eneste Middel til at gjøre den passivt lidende Kristus til et virkningsfuldt Midtpunkt for en Komposition, nemlig at fremstille ham i overnaturlig Størrelse, men dette havde man netop kun kunnet anvende, fordi Figurerne helt eller tilnærmelsesvis vare hensatte i et Plan, og fordi den nu af Masaccio fremførte Fordring til det Perspektiviske og dermed til Fremstillingens fænomenale Sandhed endnu ikke havde meldt sig.

Ligesom vi da altsaa med Hensyn til Kompositionen see Masaccio i en Art Anstrængelse, idet han sætter en ny Tendents mod de i Æmnet liggende gamle Krav, saaledes ligger han ogsaa indenfor Enkelthederne i en Udviklingens Kamp; han han endnu ikke udformet sine egne Typer, men støtter sig til forskjellige Forgjængere; i Kristus og Maaden, paa hvilken han og Røverne hænge paa Korset, følger han nærmest Giotto, i Forgrundsgruppen tilvenstre sporer man Iagttagelse af de ovenomtalte Korsfæstelser i Siena og Assisi, og af Rytterfigurerne vidne enkelte om Studier efter plastiske Forbilleder. Den høie eller lave menneskelige Statur er endnu ikke med Held anvendt som Individualiseringsmiddel, idet f. Ex. den undersætsige Mand med Papirsrullen i Haanden — i Gruppen tilvenstre — kun faaer sin massive Kraft paa Bekostning af Legemets Proportioner. Derimod gjælder det, at alle Figurerne staae godt i

Rummet, og iligemaade at de staae godt paa deres Fødder; den af Vasari omtalte Ufuldkommenhed, som fandtes hos de ældre Malere, nemlig at deres Figurer bestandig syntes at staae paa Fodspidserne, har Masaccio allerede her afskaffet. I det hele Billed skorter det paa en gjennemgaaende harmonisk Løsning, men Tendentsen for det Nye er udtalt paa en afgjørende Maade; den gaaer ud paa, at Tingene og Menneskene nu skulle afbildes, som de vise sig for Øiet, og at Betydningen skal forsvinde i Fænomenet; det traditionelle Kor af grædende Engle, som sønderrivende deres Ansigter omflagrede den Korsfæstede paa alle tidligere Fremstillinger, er her for første Gang forsvundet, og med det Samme, at den menneskelige Skikkelse træder befriet frem ifølge en den selv indplantet Aktivitet, ligger Naturen færdig som Baggrunden for dens Optræden; Søen med de lave Bjerge, som ere synlige bag Korsene, er et af de tidligste Landskaber i den italienske Konst.

Af Billederne paa Væggen tilhøire for Indgangen fremstiller det første en Helgens Død. I det godt perspektivisk fordybede Rum sees den Hellige paa sit Leie, idet han, som det synes, udstaaer heftige Smerter; ved Hovedgjærdet sidder en Betjenende, og ved Fodenden af Sengen staae 4 Mænd, hvis Haandbevægelser røbe, at de give Agt paa den Døendes Tilstand. — Det andet af de nederste Felter fremstiller en Oversvømmelse; Vandet er trængt ind i den underste Del af et Hus, og mange Mennesker omkomme i

Bølgerne, medens nogle Mænd redde sig tilhest; en af dem synes at udtale Noget i Anledning af det, som gaaer for sig; i et Vindue i Husets øverste Etage sees en hellig Kvinde i Bøn til Himlen. — Paa Billedet i den venstre Halvlunette ligger et Barn sovende i sin Vugge, bag hvilken Moderen sidder; hendes Opmærksomhed er vendt mod en af tvende Mænd, som staae tilvenstre, medens tilhøire to Kvinder ere fortabte i Betragtning af Barnet[1]. — Lunettens anden Halvdel viser en Helgen, der træder frem i en Skare af tildels krigsklædte Mænd; han synes at forkynde Noget, og Mængden seer paa ham med spørgende Forundring, som om den ikke forstod ham; et Barn, der staaer foran, gjør en pegende Bevægelse, der dog ikke bidrager til at forklare, hvad der foregaaer.

Masaccio har i disse Fresker, — der tabe i Interesse, fordi vi ikke kjende deres Betydning — endnu overveiende forholdt sig illustrativt paa det 14de Aarhundredes Vis, men den tilkommende store Dramatiker lader sig dog ane igjennem dem. Hvad der fortjener Beundring, er for det Første Gjennemførelsen af Linearperspektivet, og vi behøve blot at betragte de forkortede Bygninger og Søilegange i disse

[1]) I Giovanni dell Armis Udgave af Carlo Labruzzis Stik af Freskerne i dette Kapel, saavelsom i de fleste Beskrivelser, henregnes disse to sidstomtalte Billeder til Katharinalegenden, men i denne findes Intet, som forklarer deres Indhold (Crove & Cavalcaselle II pag. 98, Note 11).

Billeder for at komme til den Overbevisning, at Masaccio ikke har forladt Rom for i Florenz at søge Brunellescos Veiledning i Perspektiven[1]), men at disse Studier under hans store Samtidige og Ven have ligget længere tilbage i Tiden end Opholdet i Rom. Medens imidlertid Brunellescos egne perspektiviske Tegninger ifølge Vasari[2]) kun gik ud paa at vise de i sig selv begrændsede arkitektoniske Legemer i deres Forkortninger, melder der sig derimod hos Masaccio samtidigt med, at han erhverver Evnen til at holde de ydre Grændser fast, en Trang til indenfor disse at lade Figurerne med Frihed tage deres Andel i Rummet, og af denne første Frihedsspire udvikler der sig siden et helt dramatisk Liv. Naar vi betragte de Mænd, som udfylde den snævre Plads ved Fodenden af den døende Helgens Seng, da ere disse vel ikke i noget Handlingens eller Aktivitetens Forhold, men deres Hoveders indbyrdes Stillinger afspeile en Frihed og Selvstændighed, der endog erindre om Apostelfigurerne i Cappella Brancacci, og som i den foregaaende Konst kun have et Sidestykke, nemlig i Sangerkoret paa Antonio Venezianos „Rainers Begravelse“, som vi kjende fra Lasinios Stik; det er eiendommeligt, at medens den synkende Giottisme forsøger at afbilde Handlingen i dens ydre Tilsyneladelse som legemlig Aktivitet, er Masaccios første Fordring til sine Figurer, at de helt besidde sig selv,

[1]) Smlgn. Rio: l'Art Chrétien vol. I p. 345.
[2]) Vasari Le Monnier III p. 197.

førend han lader dem begynde en handlende Optræden; hans 4 Mandsskikkelser udtrykke væsentlig kun deres egen frie Tilværelse; de have over sig en vis enfoldig Storhed, men deres Gevandter falde dog endnu i lige nedhængende Folder, der ligesom Sengetæppets parallele Foldemotiver vidne om Konstnerens barnlige Standpunkt i denne Henseende. Et lille Skridt videre henimod det Dramatiske er der gjort i den venstre Halvlunette, hvor Midterfiguren, den unge Moder, retter Blikket op paa den for Fodenden af Vuggen staaende Mand, og samtidigt er Draperingen, navnlig i denne sidstnævnte Figur, en ulige dristigere. See vi endelig paa den høire Halvdel af Lunetten, da er Motivet her af en mere udpræget dramatisk Natur, idet en enkelt Figur er sat i Relation til den hele ham omgivende Mængde, men om at anslaae et øieblikkeligt Liv er her endnu ikke Tale, og den ubekjendte Helgen gjør sig heller ikke paa en tilstrækkelig afgjørende Maade gjældende som Hovedfigur.

Af de 5 Billeder paa den modsatte Væg fremstiller det første den hellige Katharinas Disput med Alexandriens Vise i Overværelse af Keiser Maxentius. Denne Sidste har Plads paa en ophøiet Throne i Baggrunden, men han forsvinder som Dommer vel meget i Forhold til Billedets øvrige Figurer; paa Bænke, der staae langs de sig perspektivisk fordybende Sidevægge, sidde otte Skriftlærde, og i deres Midte staaer Katharina; hun er en ung og rank Skik-

kelse; Klædebonnet falder om hende i simple Folder, og der er en klar Værdighed over hendes Optræden; hun gjør med begge Hænders Fingre et demonstrerende Tegn, og de Lærde lytte til hendes Ord; deres Ansigter udtrykke dels rolig Opmærksomhed, dels en vaagnende Tiltro og dels den Indskrænkedes Besvær med at fatte det Sagte. Slutningen af Historien fortælles paa et Sidebillede, idet Væggen tilhøire aabner en Udsigt til det Frie, hvor de Vise sees i Flammerne at lide Martyrdøden for deres nye Tro. — Det næste Billed viser, hvorledes Katharina, beredt til at døe paa Steilene, frelses ved Englens Mellemkomst; hun staaer i Midten af Billedet med opadvendt Blik og med Hænderne samlede op for sig, seirrigt hengiven i sit Martyrium; to Mænd dreie Hjulene, som Berøringen af Englens Sværd bringer til at springe i mange Stykker, og disse falde i Hovederne paa de paa begge Sider staaende Tilskuere; Baggrunden for Scėnen dannes af en Buegang, og paa en Svale foroven tilvenstre bivaaner Keiser Maxentius med en Ledsager Optrinet; hans Holdning og fremstrakte Hænder udtrykke paa en skjøn Maade Forbauselsen over, hvad han bliver Vidne til. — I Halvlunetten tilvenstre træder Katharina op mod Afgudsdyrkelsen i Alexandrien. Scenen er det Indre af et Tempel, hvor man seer et Afgudsbillede paa et ophøiet Postament, som bestaaer af en korinthisk Søile; en Gruppe paa 10 Mennesker omgiver det, og blandt disse træder Katharina frem, idet hun henvender sig til en af

de Ældste, hvem de andre synes at følge som den Fornemste eller som deres Hersker. Hun peger med sin venstre Haand op paa Afgudsbilledet som for at tilkjendegive dettes Uværdighed til menneskelig Tilbedelse, og hun frembringer ogsaa, som det synes, en vaklende Tvivl hos den Gamle, til hvem hun retter sine Ord. Blandt Følget tilvenstre, som nærmest forholder sig afventende, er en ung mandlig Figur af paafaldende Skjønhed; han er klædt som Page i Tidens Dragt og bærer Haaret krøllet i Nakken. — Lunettens anden Halvdel fortæller Keiserindens Omvendelse og Martyrdød. Hun sidder i en prægtig Paaklædning med Krone og Slør om Hovedet paa den aabne Gade udenfor Katharinas Vindue; denne forkynder hende Ordet med oprakt Haand, og der er over de to Kvinder, som de — synlige i Profil — mødes Ansigt til Ansigt, udbredt en Stemning af Stilhed og Fred. Tilhøire i Billedet sees Keiserindens Martyrium; hendes Legeme, der endnu er iført samme Dragt, ligger udstrakt paa Jorden med Hovedet afhugget, og Bøddelen — en slank Skikkelse i en tætsluttende Dragt — stikker Sværdet i Skeden. I Baggrunden bærer en Engel Martyrindens Sjæl til Himlen. — Endelig indeholder det sidste Felt i den nederste Række Katharinas eget Martyrium. Hun venter knælende og foroverbøjet Dødsslaget af Bøddelen, der allerede er i Begreb med at svinge Sværdet imod hende; tilvenstre sees en Afdeling Krigere, hvis talende Ansigtstræk paa afvexlende Maade udtrykke Smerte og Med-

følelse. Foroven bærer en Engel Katharinas Sjæl gjennem Luften, og Engle sees at stede hende til Hvile paa Sinai Bjerg.

Denne Cyklus udgjør uden Sammenligning Kapellets skjønneste Prydelse, og Masaccio sees her med et sikkrere Instinkt at forfølge den Retning, som han i den foregaaende Vægs Felter mere usikkert havde taget Sigte paa. Atter i disse Billeder er det imidlertid paafaldende, i hvor høi Grad Æmnet har udøvet en betingende Indflydelse paa Kompositionen, alt eftersom det lidende eller det aktive Element var fremherskende; i det sidste Felt, hvor Hovedfiguren var henvist til en kun passiv Rolle, mangler Kompositionen Ligevægt, og Betragteren holdes skadesløs ved de skjønne og talende Ansigter i Krigernes Række, og i den anden Halvlunette deler Fremstillingen sig i to Dele, som kun Tanken forbinder. Derimod gjælder det i de tre første Billeder, at der her ifølge Æmnets Natur var Leilighed til at vise Katharina som en frit og selvstændigt optrædende Person, og i sin Trang mod det Dramatiske benyttede Masaccio sig heraf saaledes, at han stillede hendes Figur i Midten af Billedet og lod den dominere Kompositionen, hvilket dog især blev Tilfældet i de to Felter forneden, idet Halvlunettens Form bragte et dekorativt Hensyn med i Betragtning. Medens f. Ex. de veronesiske Malere i Cappella di S. Giorgio i Padua havde fremstillet den hellige Katharina knælende mellem Brudstykkerne af Steilene, har Masaccio ved

at reise hende op og give hende Troens Seir over sine Bødler — der strax finder sin Bekræftelse i den ydre Seir ved Englens Mellemkomst — fulgt sin Trang til at gribe sit Stof an netop paa en bestemt Maade. Han stiller to Faktorer imod hinanden, af hvilke den ene for Tanken og Følelsen overvinder og behersker den anden, og denne seirende Part, der bliver Handlingens Midtpunkt, faaer sin Betydning som saadant ved tillige at være Gjennemgangspunktet for det Fond af Følelse og begeistrende Kraft, som Konstneren selv indlader i sit Værk, og som derfra søger at vinde Herredømme som et inderste formende Princip. Det var denne Kompositionsmaade, der som i en svag Anelse var tilstede i den forrige Vægs sidste Halvlunette, hvor den ubekjendte Helgen træder frem mellem de Mange, der omgive ham; det er den samme konstneriske Tilbøjelighed, der ligger til Grund for de tre første Billeder af Katharina-Legenden — og vel klarest er udtalt i Disputen med Alexandriens Vise; men selv her er det ikke en ubetinget seirende Tanke, Masaccio er Forkynder af; det i Midterfiguren givne Udbrud af Frihed mødes med et udenfra bestemt regelmæssigt Omslutte, og de Vise ere med Hensyn til den Plads, de indtage, gjorte afhængige af disse Yderlinier. Vi skulle i det Følgende see, at Masaccios bedste Kompositioner i Brancaccikapellet betegne en videre Udvikling af dette samme Princip, og tillige, at dette for at finde sin Gjennemførelse

krævede et Æmne, stærkere end det nærværende, — hvilket Konstneren ogsaa lykkeligen fandt.

Ligesom der altsaa med Hensyn til Kompositionen lader sig forfølge en væsentlig Udvikling gjennem de sukcessivt udførte Dele af Kapellet, saaledes gjælder det Samme med Hensyn til Tegningen og Farven. I Korsfæstelsen er Forkortningen af den angrende Røvers Ben, som ere lagte over hinanden, i en paafaldende Grad mislykket, og de senere Billeder røbe i denne Henseende et afgjørende Fremskridt, om det end maa indrømmes, at de to Mænd, der dreie Steilene, ikke undgaae ved Forkortningen at faae en lidt smaalig Karakter. Med Hensyn til Farvens Anvendelse lader der sig ialfald saameget iagttage, at Masaccio i de senere Billeder fremhæver Forgrundsfigurerne ved en pastos Paasætning af hvidlige Lys, medens han i den bevarede Gruppe af Korsfæstelsen — i Forgrunden tilvenstre — frembringer Skygger og Lys ved et varmere Brunt og et klarere Gulbrunt over Ansigternes i Forveien varme brunlige Grund. Det maa da unægtelig forundre at erfare, at Nogen i disse Værker kan see „die sichere Hand eines reifen Künstlers“ [1]). Katharina-Kapellet har vel et høit Værd, høiere endog end nogen af Masolinos tre Billedrækker, men kun som det fremragende Genis Ungdomsværk, og hvad der udgjør dets Fortrin i Forhold til Masolinos Arbeider, er ikke blot den langt større

---

[1]) Professor W. Lübke udtaler dette i A. v. Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft Bd. III (1870) p. 285.

originale skabende Evne, som allerede den 18aarige Yngling her udviser, men ogsaa et vist konstnerisk Maadehold; som den sande og ægte begavede Natur viser Masaccio ingen Higen udover hvad der var ham frit og uvilkaarligt, han gjør intet Tilløb mod det Storartede, Mægtige eller Høitidelige, men giver sig med ungdommelig Friskhed hen i sin Fremstilling, idet han kun udtaler de Følelser, der helt ligge indenfor Dybden og Omfanget af hans eget Jeg. Det er for en væsentlig Del herved, at Katharinalegenden har faaet denne Karakter af det Rene og Simple, hvorpaa dens Værd i saa høi Grad beroer.

Foruden Freskerne i S. Clemente og i Brancaccikapellet ere der os endnu to Billeder levnede, til hvilke Vasari nævner Masaccio som Forfatter. Det ene er et fra S. Ambruogio hidrørende Temperabilled, hvor Madonna med Kristusbarnet paa Armen sidder i den hellige Annas Skjød, omgiven af Engle; det forefindes nu i Florenz' Akademi — Quadri grandi Nr. 36 —, hvor det fremdeles bærer Masaccios Navn, skjøndt det fra flere Sider er gjort tvivlsomt som hans Værk. Det andet af Vasari omtalte Billed er „Treenigheden“, som Masaccio malede al fresco over den hellige Ignatio's Alter i S:ta Maria Novella, og som efter i den mellemliggende Tid at have været tildækket med et af Vasaris Billeder, først i vore Dage er bleven bragt for Lyset og efter en ødelæg-

gende Restauration[1]) nu befinder sig paa den mørke Væg mellem Kirkens Hovedportal og høire Sideportal. Det viser Gud Fader synlig i hel Skikkelse, bagfra understøttende Tværstykket af Korset, hvortil Kristus er fæstet, og mellem Begges Hoveder kommer Duen tilsyne. Den Korsfæstedes Skikkelse er given uden nogen høi Grad af Skjønhed og staaer i Følelsen tilbage for de fleste giotteske Kristuslegemer; Maria og Johannes, der staae paa hver Side af Korset, ere kraftige, lidt korte Skikkelser; Maria viser op paa sin korsfæstede Søn, og Johannes folder Hænderne; over samtlige Figurer buer sig en kasetteret Tøndehvælving, og udenfor Pilastrene, som bære denne, knæle Donatorerne, et kraftigt Ægtepar med realistisk opfattede Ansigter og med Gevandter, der brede sig i mægtig Fylde.

Det er næppe for dristigt at fastslaae, at dette Billede er malet efter Katharinalegenden og før Brancacci Freskerne, og det er vor eneste Kilde til en Iagttagelse af Konstnerens Udvikling i den mellemliggende Tid. Sammenhængen med Katharinakapellet lader sig forfølge som en stærkere Udformning af de Elementer, vi forefandt der; naar vi i den store Korsfæstelse — i Rytterne og i Forgrundsgruppen tilvenstre — iagttoge noget Udenfrabestemt, i sin Enkelthed Fastholdt, ja stundom noget Haardt, da modtage vi dette samme Indtryk her, kun at det

---

[1]) Kfr. Crove & Cavalcaselle Bd. II p. 118.

lægger sig for Dagen paa en mere bevidst Maade; man sporer i Kristi Legeme det udenfra paalagte Maal, og det Samme gjælder om Johannes' og Marias Figurer, idet det hos denne sidste indgaaer en stilmæssig Forbindelse med Ansigtets Udtryk og Karakter. Og naar vi i Katharinakapellet i nogle af Kompositionerne saavelsom i enkelte Figurer saae et indenfra formtagende Princip røre sig, da træder dette atter her for Dagen i Donatorens Skikkelse, hvis røde Kappes mægtige Folder have den samme storartede Karakter, som vi gjenfinde i Brancaccikapellets Apostelfigurer. Det maa imidlertid erindres, at „Treenigheden“ atter var et af disse Æmner, som hørte det 14de Aarhundrede til, eller som idetmindste ikke egnede sig til at kalde noget af det Nye frem, der gav Renaissancen dens Karakter, og derfor maa det heller ikke forundre os, naar vi i dette Værk savne det Slaaende i Totalvirkningen, som allerede udmærkede de første Billeder af Katharinas Historie. Med Hensyn til Tøndehvælvingens Perspektiv, hvilket Vasari yder saa megen rosende Anerkjendelse, da er dets Virkning forspildt paa Billedets nuværende Plads, som i Forhold til Øiepunktet er langt lavere end den tidligere.

I Florenz' Uffizier findes to mandlige Brystbilleder, som bære Masaccios Navn; det ene — Nr. 286 — er hans foregivne Selvportræt, der som saadant findes gjengivet paa Titelbladet af Giovanni dell' Armis Udgave af Carlo Labruzzis Stik af Katharina-

kapellet, men som nu af de Fleste tilskrives Filippino Lippi. Det andet — Nr. 1167 —, der forestiller en Olding i hvid Dragt og med Baret paa Hovedet, vil blive omtalt i det Efterfølgende. Et tredie Værk har i den allernyeste Tid Professor Lübke[1]) villet tilkjende den unge Masaccio, nemlig hine Billeder af S. Lorenzos og S. Stefanos Liv i Kollegiatkirkens Kor i Castiglione d'Olona; men disse Fresker have ikke det fjerneste Slægtskab med vor Konstners Stil; de synes ikke engang at være et Værk af en umoden endnu uudfoldet Maler, men snarere af en noget dilettantmæssig Tilhænger af den opkommende Realisme, og de ere ialfald uden nogensomhelst Betydning for Konstens historiske Udvikling.

---

4. MASACCIOS SAMTIDIGE I DEN FLORENTINSKE KONST.

Skjøndt Masaccio indenfor Malerkonsten staaer alene som den store Bærer af det Nye, der med det 15de Aarhundrede bryder frem i Florenz, er hans Stilling ikke en saa enestaaende i Konstens Rige i videre Forstand; han tilhører en lille Kreds af betyde-

---

[1]) See A. v. Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft Bd. III p. 282.

lige Mænd, som enhver paa sit Gebet langt overrage alle andre Samtidige, og som tilsammen danne Grundstøtterne i Renaissancen i den italienske Konst. Arkitekten Filippo di Ser Brunellesco og Billedhuggerne Lorenzo di Cione Ghiberti og Donato di Niccoló di Betto Bardi (Donatello) udgjøre tilligemed Masaccio et Firkløver af Konstnere, hvis fælleds Kjendemærke er de store sjælelige Dimensioner. Hvad vi finde hos dem er endnu ikke den fine og gjennembeaandede Skjønhed, som et Aarhundrede senere møder os i Rafaels og Bramantes Værker, heller ikke en slig Aandens Ubændighed som den, der giver sig Luft i Michel Angelos Linier og Skikkelser, men meget mere en Stil, der uden at udtale en intensiv Kraft, har Bredde, Simpelhed og en uvilkaarlig Storhed, der endnu ikke har fortættet sig til et finere Udtryk for det sjælelige Liv. Og som det er gaaet baade før og siden i den italienske Konsts Historie, saaledes var ogsaa her Tilfældet dette, at Skulpturen beredte Veien for Maleriet; Masaccio er den yngste af disse fire Mænd; da han malede sine Fresker i Cappella Brancacci, havde Ghiberti alt fuldført sine første Døre til Baptisteriet og havde de sidste i Arbeide; hans og Donatellos Apostelfigurer stode færdige i Or San Micheles udvendige Nicher, og paa denne Tid havde ogsaa Brunellesco udført Modellen til Domkirkens Kuppel, som blev hans mægtigste Værk.

Det var vel næppe muligt andet, end at saa fremragende samtidige Størrelser maatte træde i ind-

byrdes Forhold. Masaccio modtog, som vi alt ovenfor fik Leilighed til at anføre, Undervisning af Brunellesco, der var den første Begrunder af de geometriske Love for Perspektiven; de vare Venner, som Vasari meddeler os, og det samme Baand forenede endnu stærkere Donato og Brunellesco, som foretoge Studiereiser i Forening og jævnligen vare hinandens Raadgivere. Der har overhovedet paa den Tid, vi omhandle, hersket et vist Broderskab i Konsten, som siden tabte sig; vel var det — i Modsætning til den foregaaende Periode — netop nu, at Individualiteten begyndte at udpræge sig gjennem den enkelte Konstners Værk, men den var for frisk til at gjøre sig gjældende som en bevidst Fordring, og deraf kom det, at det Konstnernid, om hvilket Vasari taler hos de Senere i Modsætning til denne Tid, endnu ikke var vakt; det, at man vilde tjene Konsten og Skjønheden, var endnu ikke afløst af Trangen til at gjøre sig selv gjældende, og den store Opgave samlede alle omkring sig, der havde Kræfter at give til; Brunellesco forsmaaede saaledes ikke, skjøndt han havde været blandt de Tabende i Væddekampen med Ghiberti om Overdragelsen af Baptisteriets nordlige Døre, blandt mange Andre at give ogsaa sin Haand til Hjælp ved Udførelsen.

Det vilde føre os for vidt her at gaae ind paa en omstændelig Vurdering af disse Konstneres enkelte Værker; hvad Brunellesco har frembragt indenfor Billedhuggerkonsten, indskrænker sig til nogle faa

Arbeider, og hans Indflydelse paa Masaccio maa antages af have været overveiende af theoretisk Art. Derimod havde Ghiberti og Donato allerede inden Brancacci Freskernes Tilbliven gjennem deres Værker givet et synligt Udtryk for en ny naturalistisk Bestræbelse; skjøndt forskjellige baade i Anlæg og i deres Maade at udvikle sig paa, ere de begge opfyldte af den samme Trang til at fremstille det Menneskelige, men de gaae frem hver ad sin Vei, og begge overskride de, hver paa sin Maade, Billedhuggerkonstens naturlige Grændser og forsøge sig i Løsninger af ren malerisk Art.

Det var i Aaret 1401, at Florenz' Signoria og Kjøbmændenes Forening[1]) besluttede at lade udføre to Par Bronzedøre til Baptisteriets nordlige og sydlige Indgang i Lighed med Andrea Pisanos Døre, som dengang havde deres Plads paa Kapellets østlige Side ud mod Domkirken. Der blev indbudt til Konkurrence, og Opgaven, der blev bestemt for denne, var et Relief, som skulde forestille Isaks Offring og have samme Form og Størrelse, som Felterne i Andrea Pisanos Døre. De Konstnere, der fulgte Indbydelsen, vare Florentinerne Brunellesco og Ghiberti, Sieneseren Jacopo della Quercia, Niccoló Lamberti di Arezzo, Francesco di Valdambrina og Simone da Colle. Udfaldet blev, at to af de sex Arbeider, nem-

[1]) Det var l'arte di Calimala — de Kjøbmænd, der handlede med fra Frankrig importerede Klæder —, som bestred Udgifterne ved il battisterio di S. Giovanni.

lig Brunelleschos og Ghibertis, viste sig at være af ulige høiere Værd end de øvrige, og Juryen, som bestod af 34 Dommere, erklærede sig til Slutning for at tildele Ghiberti Prisen og overdrage ham Udførelsen af Dørene, hvilken Dom blev billiget af Brunellesco selv, der erklærede sig for med Rette overvunden. Der er ingen Tvivl om, at dette Udfald har været af epokegjørende Betydning for Udviklingen af Renaissancens Konst; thi det bestemte Brunellesco, som hidtil havde beskjæftiget sig mere alsidigt, til fra nu af helt at offre sig for Bygningsfaget, og det tildelte Ghiberti, hvem Indbydelsen til Konkurrencen havde kaldt hjem fra en Virksomhed som Maler i Rimini og Pesaro, Udførelsen af det første omfattende og betydelige Skulpturværk, som Renaissancen frembragte, og bevirkede, at han fra nu af udelukkende helligede denne Konst sine Kræfter.

Paa Fremstillingen af Isaks Offring havde de to Konstnere ladet sig lede af helt forskjellige Hensyn. Brunellesco har stillet Offeraltret med Isak i Midten som det, der er Tildragelsens Midtpunkt; tilhøire herfor har han Abraham, tilvenstre Englen og Vædderen, og den nederste Del af Formella'en overskjærer han horizontalt ved en Linie, der dannes af Ryggen af det under Altret staaende Æsel, paa hver Side af hvilket en af Følgesvendene har Plads. Ghiberti har i Midten stillet Abraham som den, der er Handlingens Midtpunkt, tilhøire for ham Altret med Isak og over dennes Hoved Engelen; tilvenstre sees Væd-

deren paa Toppen af en lav Klippekam, der tillige tjener til at afdele det Stykke af Rummet, i hvilket Æslet og de to Følgesvende have Plads. Med Hensyn til Principet for Anordningen bærer saaledes med Rette Ghibertis Relief Prisen, men dette gjælder derimod ikke med Hensyn til Anordningen selv, som er bedre og mere konsekvent gjennemført hos Brunellesco; vi savne hos Ghiberti i Abrahams Skikkelse den Virkning og Kraft, der tilkom ham som Handlingens Midtpunkt, men det er til Gjengjæld et gjennemgaaende Fortrin, at Linievirkningen — hvad hans Reliefs dramatiske Karakter medfører — falder sammen med den Virkning, som Figurerne gjøre — medens det Modsatte heraf er Tilfældet hos Brunellesco; vel lader denne Sidste nemlig Linierne bygge det Fremstillede sammen til en Helhed for Øiet, men han splitter samtidigt Opfattelsen ved at beskjæftige den med Enkeltheder; hans ene Følgesvend sidder foroverbøjet med en Skaal i Haanden, den anden trækker en Torn ud af sin Fod, Æslet græsser og Vædderen kløer sig bag Øret; dertil kommer navnlig, at medens vi skulde vente, at den, der vilde virke ved monumentale Linier, snarest vilde undgaae det Haandgribelige, gjør Brunellesco netop Anvendelse heraf; Abraham har alt lagt Haand paa Isak, og Englen maa ved en materiel Indgriben afværge Offringen. Ghiberti har mere poetisk tænkt sig Offerhandlingen som forestaaende, og hans Fremstilling har derved faaet en mere fyldig Ro; Abraham har kun draget Kniven, Englen svæver endnu

i Luften og Følgesvendene staae opreiste, idet de have nok i deres Tilværelse som blotte Skikkelser; der paabydes os overhovedet her mere Afstand og Opfattelse af Helheden, og omend Brunellescos Relief kunde siges at være et finere Stykke Guldsmedearbeide, saa har Ghibertis til Gjengjæld ustridigt mere af Konstværkets Karakter.

I Løbet af 21 Aar (1403—24) udførte Ghiberti da sine første Døre med Bistand af adskillige Konstnere og blandt disse af sin Stedfader Bartoluccio, af hvem han oprindeligen var bleven oplært i Guldsmedekonsten. De to nederste Rækker fremstille de 4 Evangelister og 4 Kirkefædre, og i de øvrige Felter indeholdes 20 Optrin af det nye Testamente, idet Rækkefølgen begynder forneden med Forkyndelsen og ender foroven med Udgydelsen af den hellige Aand. Samtlige Formella'er, der hos Andrea Pisano vare forbundne ved et punkteret Ornament, har Ghiberti forenet ved gjennemløbende Vedbendranker, og i hvert af Hjørnerne har han anbragt et fremspringende mandligt Hoved; endelig har han omkring den hele Dør lagt en tæt og bred Fletning af Blomster og Løv, mellem hvis Blade Salamandre, Firben og alskens andet Smaakryb bevæger sig op og ned i den lystigste Afvexling.

I de 20 Hautrelieffer af det nye Testamente kommer den samme dramatiske Tilbøjelighed tilsyne, som vi allerede fandt i Isaks Offring, men hermed parrer sig nu et andet Element, der synes fuldt saa

dybt begrundet i Ghibertis konstneriske Natur, og som siden mere og mere fik Overvægten, nemlig hans Trang til den dekorative Linieskjønhed; disse to Elementer smelte ikke sammen, men holde sig gjennem Rækken af Fremstillingerne i en jævn Brydning; undertiden faaer den enkelte Skikkelse en forvreden Holdning eller forfeilede Proportioner, begrundet paa, at Konstneren har villet lade Legemsformen blive synlig gjennem Klædebonnet, eller fordi Gevandtets Arrangement dekorativt har krævet større Linier og Folder end dem, de underliggende Legemsdele kunde svare til. Ghiberti har i Maaden at drapere sine Figurer paa udviklet sig paa Grundlag af de foregaaende Aarhundreders Skulptur, idet han nærmest støtter sig til Pisanerne, men ikke særligt til sine mindre betydelige umiddelbare Forgjængere; han ynder at svøbe Legemet tæt i Gevandtet, hvis Folder, skjøndt ofte talrige og komplicerede, dog aldrig mangle Simplicitet; det er imidlertid, som antydet, ikke paa antik Vis Legemets plastiske Form, der behersker Foldernes Kast, men dette er kun dekorativt udenfra bestemt, og ofte er Legemets Bevægelse til for Foldernes Skyld; endog af Evangelisterne og Kirkefædrene sidde nogle, skjøndt ene hver i sin Formella, som om de vare ifærd med at tage et mægtigt dramatisk Tilløb, men uden at Formen eller Legemets Liv er synligt under Draperierne, der blot ere til for at virke i store dekorative Linier.

Vasari nævner ogsaa Donatello blandt Deltagerne

i Konkurrencen til Baptisteriets Døre, men dette fremgaaer som urigtigt dels af Ghibertis Vidnesbyrd i hans „Trattato di scultura et pittura", hvor Deltagernes Antal udtrykkeligt angives til sex[1]), og dels af Donatellos eget Denunzia for 1427[2]), hvor han opfører sin Alder som 40 Aar, saa at han altsaa 1401 kun har været 14 Aar gammel. Han nævnes[3]) mellem de mange Konstnere, der tjente Ghiberti som Medhjælpere ved de første Døre, men hans tidligste Værker forraade ingensomhelst Indvirkning hverken fra denne eller fra nogen anden Side, de røbe i en paafaldende Grad den selvstændige Konstner, der paa en afgjørende Maade bryder med den tidligere Behandling af de religiøse Æmner og energisk forfægter en ham egen Realisme. Paa „Forkyndelsen", der findes i S:ta Croce og er et Hautrelief med legemsstore Figurer i Macignosten, er der ikke længer over de to Skikkelser udbredt den fælleds og forbindende Følelse af det Høitidelige og Betydningsfulde, som betegnede de tidligere Fremstillinger, men Maria er ganske tænkt som Menneske, og hvad Donatello har fremstillet, er den Overraskelse, som enhver Kvinde vilde føle, hvis

---

[1]) „Fummo sei etc.", see Udtoget af Ghibertis Traktat hos Cicognara, Storia della scultura (libro qvarto) vol. II p. 105.

[2]) Dette findes meddelt i Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV—XV—XVI publicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott. Giovanni Gaye, Tomo 1mo p. 122.

[3]) Kfr. Vasari Le Monnier. III p. 128.

pludseligt et sligt Budskab blev hende bragt. Idet Englen nærmer sig fra venstre Side, har Maria tilhøire reist sig fra sit Sæde, og i Overraskelsen slaaer hun sig med den høire Haand for Brystet, medens hun i den venstre holder en Bog, som hun nys har læst i; hendes Ansigt er ikke uden Skjønhed, men Armenes Bevægelse mangler endnu Frihed og Uvilkaarlighed, og Gevandtet er arrangeret i en uharmonisk Mængde af Folder. I Donatellos andet Ungdomsværk i S:ta Croce, et legemsstort Krucifix i Træ, finde vi ham i en endnu yderligere Realisme; det var denne Kristus, som gav Anledning til Brunellescos bekjendte og træffende Kritik: „Men Du har jo korsfæstet en Bonde", og som bevægede den store Bygmester til endnu engang at offre Skulpturen et Forsøg, hvis Frugt blev det skjønne Krucifix i S:ta Maria Novella, i hvilket saavel det lange om Hovedet nedhængende Haar som Legemets Hovedlinier ved deres samlende Virkning frembringer en heldig Kontrast til Donatellos kraftigt paa Korset sprællende Figur.

Naar vi altsaa saae, at der i Ghibertis første Døre gjorde sig en overveiende Hang til det Dekorative gjældende og naar vi i Donatos Ungdomsarbeider iagttage en Tilbøjelighed til at give den enkelte Figur en koncentreret menneskelig Kraft, endog paa Skjønhedens Bekostning, da see vi disse Modsætninger forstærkede, men rensede træde os imøde i begge Konstneres Figurer i Nicherne paa Or San Micheles ydre Mur. Vi have her i Ghibertis Johannes den Døber

den første overlegemsstore Statue, som Renaissancen har frembragt, og Vasari hilser allerede i den Begyndelsen til „den gode nye Maner“; og dog staaer denne Figur forsaavidt kun paa Grændsen til det Nye, som den endnu har noget Ufrit og Uforløst over sig; sit temmelig store Hoved med de noget skematiske Ansigtstræk bærer han vel stift, Gevandtet, som skjuler den Kamelgarns Underdragt, er temmelig kompliceret og Folderne tunge; han holder i sin høire Haand Agnus-dei-Staven og i sin venstre Papirsrullen; vel er der i Armenes indbyrdes Stilling allerede begyndt at gjøre sig en vis Rhytmus gjældende, men Holdningen af dem er ufri, og det Indtryk, Figuren gjør, er overhovedet et usmidigt og tungt. Derimod vise Mathæus og Stefanus os Ghiberti paa hans Konsts Høide, og disse Statuer ere af en saadan Fortræffelighed og Værd, at de indenfor deres Art maae siges aldrig at være overtrufne. Mathæus er karakteriseret ved Apostlens betydningsfulde Storhed; han viser med sin venstre Haand Evangeliets aabne Bog ud mod den Forbigaaende og holder den høire op for sig, som om han vilde begynde at tale; hans Ansigtstræk ere kraftigt formede, Haaret busket og Skjægget krøllet efter antikt Mønster; han stiller det høire Ben ud til Siden, saa at Formen bliver synlig gjennem Gevandtet, og dette er givet med en Linieskjønhed og Lethed, der paa engang virker beroligende og stort. I Modsætning til ham har Ghiberti i Stefanus' Figur mere givet den ungdommelige mandlige Ynde et Udtryk;

han er fremstillet skjæglos, og Haaret falder under Martyrkronen ned i Panden; Gevandtets Folder virke mere samlet og sluttet, men Protomartyren selv forsvinder vel meget bag dem, og Skikkelsen mangler den virkningsfulde Fremtræden, som i saa høi Grad udmærker dens Sidemand. See vi nu imidlertid fra disse ghibertiske Statuer hen paa Donatellos Petrus og Marcus og særligt paa denne sidste som den ulige fortræffeligere, da forstaae vi, hvilken Modsætning de to Konstnere danne til hinanden. Marcus er en mægtig ældre Mandsskikkelse med en kraftig Legemsbygning, en bred Pande og et svært nedhængende Skjæg; han er næsten skaldet, hans Ansigtstræk bære Præget af menneskelig Kamp, og de store Hænder see ud som om de kunde have arbeidet. Donato er atter her i sin Skildring af det Menneskelige gaaet sit virkelige historiske Forbillede saa nær som muligt, og der er deraf fremvoxet en hans Figur egen statuarisk Kraft, der netop stemmede med hvad det var hans egen Trang at give; Marcus staaer som paa sine Gjerninger; vilde man spørge Ghiberti, hvorfor hans Mathæus strækker den høire Fod til Siden, og hvorfor Mathæus og Stefanus holde deres høire Haand op for sig i netop disse Stillinger, da maatte han svare os, at dette er for at tilveiebringe de ønskede Folder og Linier; Stillingen og Foldekastet er hos Ghiberti udenfra bestemt, og hvad man seer gjennem Gevandtet, er ikke det plastiske Liv, men kun Legemets Overflade; Marcus' Maade at staae paa er derimod

i Konsekvents med alt Andet i Figuren, og Gevandtet føier sig om hans Legeme i løse Folder, hvis Linier ikke gjøre sig selv gjældende, men virke til stærkere at fremhæve den enkelte Legemsdel saavelsom den hele Skikkelse i dens plastiske Kraft; Alt er her væsentligt indenfra bestemt, men vi savne til Gjengjæld i det Ydre den Art af harmonisk Virkning, som fremkalder det umiddelbare Velbehag.

Idet vi holde os denne Modsætning for Øie mellem disse to Billedhuggere, der tilsammen bryde Renaissancens Skulptur dens Vei, saa forstaae vi, at naar de begge have beundret og ivrigt studeret Oldtidens Plastik, da maae de have følt sig tiltalte af den paa en helt forskjellig Maade; for Ghiberti har Konstværkets Yderside med dens Skjønhed og Harmoni været det beslægtede og tiltrækkende Element, for Donato har det været Varmen og den plastiske Fylde og Kraft; men ingen af dem har været i Pagt med mere end en af disse tvende Sider. Den antike Statue er forsaavidt et historisk enestaaende Fænomén, som i den alene det plastiske Liv paa en umiddelbar Maade tager sit Udtryk i de rolige og skjønne Linier; Indhold og Form smelte her sammen, og den mikrokosmiske Lykke giver Konstværket dets Præg. Den moderne Tid derimod føler og forestiller sig ikke længer den enkelte Skikkelse som en Verden afsluttet i sig; der skabes nu ud af et dybere menneskeligt Subjekt med en videre søgende Fantasie, og deraf kommer det, at vi i den moderne Plastik saa ofte

see de ved selve Konstformen betingede Normer overskredne, idet Konstneren forsøger sig i Løsninger af mere malerisk eller digterisk Art.

Ghiberti og Donato ere de første Udtryk for denne nye Tid, og gjennem begges Værker lægger denne dybere Bevidsthed sig kjendeligt for Dagen. Ghiberti taler selv i sin „Trattato“ om den Tilbøjelighed, han havde for det Maleriske, og allerede hans første Døre røbede en saadan som et tilbagetrængt Element. Da det nu efter disses Fuldendelse blev ham overdraget at udføre Baptisteriets tredie Dørpar, og da han her ikke længer var bunden til en bestemt Model, men Ordren lød paa at gaae frem paa hvilken Maade han selv maatte ansee for den bedste til at gjøre dem saa fuldkomne, skjønne og rigtudstyrede som muligt, valgte han at dele hver Dørfløi i 5 Felter, og omgav disse med en bred Ramme, der dannedes af Nicher med Statuetter og af fremspringende Hoveder. I de 10 Felter fremstillede han Scener af det gamle Testamente, idet han denne Gang begyndte foroven med Adams og Evas Skabelse, og endte forneden med Dronning Sabas Besøg hos Kong Salomon; han udtaler selv[1], at hans Bestræbelse gik ud paa saa meget som muligt paa enhver Maade at efterligne Naturen, og han gik saa vidt i at gjennemføre dette, at han ikke blot skjælnede mellem forskjellige Planer, og ifølge heraf lod de bageste Figurer perspektivisk for-

[1]) See Udtoget af hans „Trattato“ hos Cicognara vol. II p. 106.

mindske sig, men at han endog indførte landskabelige Omgivelser og Bygninger med linearperspektiviske Forkortninger. Det er da med Rette, naar Rumohr[1]) bemærker om disse Relieffer, at de maae betragtes og nydes ganske som Malerier; men det maa tilføies, at Ghiberti dog ved selve sin Konstform var hæmmet i at frembringe en egentlig malerisk Komposition; vel havde hans enkelte Figurer netop tildels ved den landskabelige Baggrund undgaaet det stundom Tvungne og Uproportionerede, som vi fandt paa hans første Døre, hvor Felterne vare mindre; men idet han uden at benytte Illusionens egentlige Midler vilde frembringe Dybde i et illusorisk Rum, saa var han henvist til at bruge Skyggerne af sine Forgrundsfigurers høiere Relief til at virke med, og saaledes kunde han ikke bestemme over disses Stilling ifølge Optrinenes og Handlingens Natur. Der har heri ligget en tilstrækkelig tvingende Aarsag til, at Ghiberti her ikke udtalte sig gjennem en ud af Æmnets Krav skabt og følt Komposition, men derimod gjennem et med en udsøgt Smag ledet Arrangement; man maa søge dette med Rette gjennem alle Tider saa berømte Værks Fortrin dels i, at der i Helheden Intet er, der støder, og dels i, at Enkelthederne ere af en saa henrivende Skjønhed, at de som saadanne søge deres Lige gjennem alle Tider.

Naar vi altsaa see, at Ghiberti i sit Hovedværk

---

[1]) Italienische Forschungen Bd. II p. 234.

ikke har skabt en ny Stil, som kunde faae Betydning udover hvad han selv frembragte, men at „Paradisets Porte“ ere et af disse ved deres Skjønhed enestaaende Monumenter, som den sig udfoldende Konst en Gang for alle har afsat, saa var derimod Donatello den frugtbare Aand, der vel ikke herskede over de rene Skjønhedslinier, men som til Gjengjæld i store og grove Træk rummede hele det Fond af konstnerisk Kraft, som det 15de Aarhundredes Skulptur forbrugte og forarbeidede til en finere Form. Han omspænder den Modsætning, som der ligger i paa den ene Side at være en subjektiv Natur med Trang til at finde Udtalelse for en stærk og mægtig Følelse, og paa den anden Side at være en yderliggaaende Realist, der med objektiv Nøiagtighed søger tilbage til det Fremstilledes Forbillede, og hans Værker faae et i høi Grad forskjelligt Værd, altsom det ene eller det andet af disse modsatte Momenter tager Overhaand. Dèn vidtgaaende Realisme iagttoge vi i Ungdomsarbeiderne i S:ta Croce, og vi finde den igjen i Johannes den Døber og Maria Magdalena, i hvilke Figurer Donatello træder i Opposition til det Plastiskes egentlige Natur og Væsen, idet han skildrer Askesen og Bodfærdigheden gjennem Skulpturens eneste, Skjønheden absolut fornægtende Middel — Magerheden. Det gjælder i Ryttermonumentet for Gattamelata i Padua saavelsom i Statuerne af den hellige Georg og Marcus paa Or San Michele, at Konstnerens Energie og Kraft mødes og assimilerer sig med Æmnets Fordring. Men

naar der spørges, hvor Donatello mægtigst og væsentligst finder sin Befrielse, da maae vi lægge Mærke til, at den subjektive Side i hans Frembringen endnu paa en anden Maade havde et modstræbende Element at bryde sig med; ligesom vi hos hans Aandsbeslægtede Masaccio iagttoge, at det udenfra paalagte Maal gjorde det indenfra sig formende Princip Modstand, saaledes møde vi det Samme her og atter særligt i Æmner af passiv Karakter; i Pavemonumentet over Johannes XXIII i Baptisteriet har dette Afmaalte Overvægten, og det er svagere eller stærkere tilstede i særdeles mange af Konstnerens Værker, — saaledes ikke mindst i hans Gruppe af Judith og Holophernes, der staaer i den østre Bue af den saakaldte „Orcagnas Loggia“. Donatellos inderste Lyst og Trang var at lade Overfladen svulme af plastisk Liv, idet han indlod sin egen Aands Fylde og Fyrighed i Værket, og hertil havde han bedst Leilighed og mest Frihed i Relieffet, og særlig naar dette fremstillede den nøgne Form, saa at altsaa den enkelte Linie fik en intensivere Værdi. Han er det lavere Reliefs specifike Repræsentant, ligesom Ghiberti Hautrelieffets; vel indlader han sig undertiden paa at behandle Æmner med mange Figurer i et lille Format, — som i de smukke Alterrelieffer i S. Antonio i Padua og paa Prædikestolene i San Lorenzo i Florenz —, og hans Kompositioner faae især i de sidstnævnte fuldt saa meget Karakteren af et Arrangement som Ghibertis i Baptisteriets sidste Døre. Hvor han derimod

stærkere end noget andetsteds slipper sig løs i sin Fremstilling, det er i de fortræffelige Drengerelieffer, af hvilke en Række findes paa Pratos Domkirkes ydre Prædikestol, en anden i Florenz' Museo Nazionale. Der er i disse massive Englebørn, som boltre sig i de lystigste og kaadeste Spring, en overdaadig Kraft af Kjødets svulmende Liv, og her har Konstneren tillige faaet et Afløb for sin limiterende Tilbøjelighed i selve den energiske Tvingen og Fastholden af Figurerne ind i Formen af det flade Relief. Det er disse Drenge, som have givet Luca della Robbia Ideen til hans berømte Børnegrupper, ligesom Donatello gjennem andre af sine Værker tæller som Descendenter Michellozzo, Desiderio da Settignano, Ant. Pollaiuolo og Andrea del Verocchio, — kort sagt, hele den betydelige Skole af Billedhuggere, som gjennem det 15de Aarhundrede gaaer jævnsides med Maleriets Udvikling.

I en Tid som hin, da Konsten ved Brunellesco, Ghiberti og Donato fik en hel ny Retning, og da man begyndte at drage Oldtidens plastiske Værker frem af deres Glemsel, maatte det for enhver ung opkommende Konstner blive et Spørgsmaal af største Betydning, i hvilket Forhold han kom til at staae til disse Konstens og Smagens ledende Mænd. Fra nu af begynder den Enkeltes Individualitet at udtale sig gjennem Konstværket paa en anden Maade end før.

og Aandens Kultur faaer derfor en Indflydelse paa Frembringelsen, som den i det foregaaende Aarhundrede ikke havde havt. Vel kunde et Bekjendtskab med Antiken eller nogle Aars Beskjæftigelse ved Ghibertis Døre ikke lægge en Alen til nogen Konstners Væxt, men det kunde virke bestemmende paa, hvor hans Begrændsning mødtes med hans Ævne, og det kunde gjøre ham selv bevidst over, hvad der laa udenfor og hvad indenfor hans Herredømme. Af to Malere, der paa denne Tid kom frem, var den ene, Paolo Uccello, tidligt traadt i Forhold til Renaissancens Ledere; han var som ganske ung kommen i Lære hos Ghiberti, havde — som Baldinucci siger — af Brunellesco faaet Anvisning til at studere Perspektiven og var Donatos intime Omgangsven. Derimod havde Andrea del Castagno først sent fundet sig frem til at blive Maler; uomgjængelig, som han synes at have været, havde han staaet ene og havde derfor ved egen Hjælp maattet bryde sig sin Vei. Saaledes skete det, at disse Mestre trods den Lighed, der maaske har været i deres oprindelige Anlæg, dog i visse Henseender kom til at staae som hinandens Modsætninger. Uccello blev Manden med det videre Syn og den korrektere Form, men han fik noget Tørt, Tilmaalt og Abstrakt i sin Maade at see og fremstille paa; Castagnos Idekreds var den snævrere, men til Gjengjæld bevarede han mere af sit Væsens frugtbare Grund; ud af hans Værker taler en voldsom Natur,

der kjæmper med sine Tanker for at beherske dem og tvinge dem i en Form.

Vasari behandler begge disse Malere paa samme Maade, idet han skildrer deres Liv og deres Konst som gjensidigt afspeilende hinanden; men han karakteriserer dem mere ved Anekdoter end han beretter om dem ved faste Data. Det synes, at Uccello mere og mere er bleven indesluttet og sær ved at tilbringe Nætterne i ensom Syslen med sin Monomani Perspektiven, og det berettes, at Donatello ofte forgjæves foreholdt ham det Ufrugtbare i disse Studier, som da ogsaa, drevne til Yderlighed, maatte bidrage til at paatrykke hans Værker deres abstrakte Præg. Hvormeget Uccello i sin Konst har været rede til at lade sig bevæge af abstrakte Hensyn, sees blandt Andet af hvad Vasari fortæller os om et Arbeide, han udførte i Padua, og som siden er gaaet tabt; han udzirede nemlig her Peruzziernes Loggia med perspektiviske Triangler, og i Hjørnerne fremstillede han i fire Kvadrater de fire Elementer, som han vilde billedliggjøre i fire Dyr. Han valgte da for Vandet en Fisk og for Ilden en Salamander; for Jordens Vedkommende gik hans Fantasie ikke videre end til Muldvarpen, og endelig var det hans Hensigt at lade Luften repræsentere af en Kamæleon; da han imidlertid manglede Kjendskab til dette Dyrs Udseende, erstattede han det med det, der i Navnelyden lignede det mest, nemlig — Kamelen, som han da malede med opspilet Mund og ifærd med at indsuge Luft.

Der laa i denne — næsten ægyptiske — Akcentueren af Tegnet paa Bekostning af det Billedlige i Emblemet noget Nøgternt og Tørt, som fuldkomment karakteriserer Uccello; men disse Eiendommeligheder udelukkede ikke, at han med sin Iagttagelse og i sin Fremstilling omfattede et vidt Gebet af den objektive Verden. Han havde en særlig Forkjærlighed for Dyr, som han yndede at give Plads i sine Billeder, og Vasari tildeler ham dertil den Roes at være den første Maler, som forstod at male Landskaber. Omend dette Sidste maa betvivles, idet ikke blot i Florenz Giuliano d'Arrigo og Masaccio, men ogsaa i Norditalien Gentile da Fabriano og Vittore Pisano kunde gjøre ham Rangen og Prioriteten stridig, saa er det dog vist, at Uccello har givet sig af med Virkelighedens forskjelligste Fremtoninger. De tidligste Billeder, vi kjende af ham, ere de fire Slagstykker, som han malede til Bartoliniernes Villa i Gualfonda tætved Florenz, og som siden ere blevne spredte i Europas Gallerier[1]); de udmærke sig ved Dristighed i de valgte Motiver i Forbindelse med en perspektivisk gjennemført Tegning, men have til Gjengjæld deres svage Side i Koloriten; ofte ere saaledes Lokalfar-

---

[1]) Et af dem findes i Florenz' Uffizier — Nr. 29 — et andet i Louvres Collection Campana — Nr. 99 —; det tredie er i Londons National Galleri — Nr. 583 —, og det fjerde befandt sig endnu i 1861 i en af Italiens mindre Privatsamlinger. Forfatteren kjender kun de to førstnævnte, og med hvad her siges, maae Crove & Cavalcaselles Bemærkninger om Londonnerbilledet sammenholdes.

verne anbragte i skrigende Modsætninger, og navnlig have Hestene faaet noget Haardt og Træagtigt, der yderligere fremhæves ved deres heftige Bevægelser. Det endnu manglende Herredømme over de finere Nuancer bliver heller ikke mindst føleligt i de menneskelige Hoveder: i Billedet i Louvre har saaledes hvert enkelt Ansigt faaet en ensartet Teint uden Overgange; den unge smukke Anfører, som i Midten rider ud mod Beskueren, har en varm brunlig Ansigtsfarve, medens næsten alle Profilerne af dem, der færdes omkring ham, falde i det Grønlige; Uccello betog herved sine Ansigter deres fyldige Udtryk, hvilket han i Profilerne søgte at erstatte med noget Markeret, der stundom grændser til det Bizarre.

Naar det nu er umiskjendeligt, at Uccello i disse Slagbilleder, hvor han paa et forholdsvis snævert Rum behersker store Masser, viser sig som den, der med den perspektiviske Nøiagtighed for Øie seer Enkelthederne under Synspunktet af deres Begrændsning, saa træder han os paa en ulige mere betydelig Maade imøde i sit Ryttermonument over John Hawkwood, som han omkring Aaret 1436 malede i terra verde i Florenz' Domkirke. Man seer her paa et høit Postament Generalen i Rustning tilhest; Ridedyret, der skrider frem i Pasgang, er af svær, men ædel Race; Halsen danner en mægtig Bue, som i Forening med den svære Bagkrop afgive virkningsfulde Linier; Dyret bærer sin Rytter med Lethed og fører sig med Anstand, og Generalen selv sidder frit og smukt; hans

Kappe falder tilbage over Rustningen, Benene ligge let til Hestens Side, og Kommandostaven, som han holder i den høire Haand, antyder ingen udadvendt Energie. Det Hele har en statuarisk Storhed, som røber Studium af den antike Konst.

Omtrent 10 Aar efter Hawkwoods Rytterbilled malede Uccellò sit betydeligste Værk, nemlig Fremstillingerne af det gamle Testamentes Historie i Klostergangen ved S:ta Maria Novella, som han ligeledes udførte i terra verde. Af de 4 Billeder, der skyldes hans Haand, nemlig den første og fjerde Lunette med de under samme sig befindende Felter, ere kun Lunetterne og en Del af det 4de Felt saaledes bevarede, at de endnu frembyde Interesse som umiskjendelige Vidnesbyrd om Uccellos Stil; der er imidlertid imellem den første Lunette, som forestiller Dyrenes og Adams Skabelse paa den ene Side, og den fjerde, som forestiller Syndfloden, samt Resten af Noahs Takoffer og Rus i Feltet derunder paa den anden Side, en saa betydelig Afstand, at dersom ikke den ydre Sandsynlighed talte derimod, maatte man troe, at Uccellos bedste Udviklingsaar laae imellem disse Billeders Udførelse. Medens i det første Gud Fader er fremstillet paa ren realistisk Maade, idet Konstneren har fundet en Tilfredsstillelse i at gjengive den legemlige Bevægelse og dennes Virkning i Klædebonnet, træder der os i Syndfloden Træk af gammeltestamentlig Værdighed og Alvor imøde, omend parret med noget af det Smaa og Besynderlige, som karakteriserer

Uccellos Konst. Af Noahs Offring ere kun nogle faa Hoveder bevarede, deriblandt en ung Kvinde med orientalsk Hovedpryd i Lighed med Masolinos Herodias i Castiglione d'Olona. Tilhøire for disse sees den sovende Noah i stærk Forkortning, og omkring ham de tre Sønner, af hvilke især Cham er en holdningsfast og kraftig Skikkelse, der røber Paavirkning af Masaccios Stil.

Af Alt, hvad der er os bevaret af Uccello, er der Intet, der saameget er betegnende for Karakteren af hans Konst og viser ham baade i hans Fortrin og Begrændsning som dette Billede af Syndfloden. Ligesom han i hver af de andre Afdelinger havde afbildet to Episoder, saaledes fremstilles ogsaa her Arken to Gange, først tilvenstre som de faa Reddedes lukkede Tilholdssted, omkring hvilket de med Vandstrømmen Kjæmpende forgjæves flokke sig, og saa tilhøire som den landende Ark, paa hvis Rand ved Vandskorpen adskillige Lig ligge hen, medens Duen bringer Oliegrenen til Noah, der lader sig tilsyne i den aabne Luge. Det sees allerede heraf, at det Rum, som Uccello saa energisk tog i Besiddelse, efterat Brunellesco engang havde erobret det for Konsten, det var ham ikke den fænomenale Athmossphære, i hvilken hans Figurer frit kunde bevæge sig, men det var det abstrakte geometriske Rum, som han fandt en Tilfredsstillelse i selve Beherskelsen af, og i hvilket han anbringer sine Skikkelser som udramatiske Enkeltheder. Nærmest Arken tilhøire staaer

en kraftig ældre Mand; han synes at indtage den sidste af Vandfloden endnu uberørte Jordplet, og til hans Ankler klamrer en af de Synkende sig; han hæver sin Haand i Pathos, som om han som dømmende og iagttagende stod udenfor det hele Optrin, og Holdningen og det folderigt draperede Gevandt bidrage til at give ham noget Ærværdigt og Stort. Tilvenstre for ham søge de Druknende at redde sig paa forskjellig Maade; en Kvinde sidder paa Ryggen af en Oxe og holder foran sig sin gamle Fader; bag dem er en yngre Mand stegen i en Tønde; længere tilvenstre søger en Skikkelse at holde sig fladt op til Arken, og i Forgrunden tilvenstre møde to Ynglinge hinanden, den ene tilhest med draget Sværd, den anden med løftet Kølle forbydende ham Veien. Det er paafaldende ved alle disse Skikkelser, saavelsom ved de forskjellige, der i perspektivisk Formindskning sees bag dem, at deres Konturer i Fladen saagodtsom ikke berøre hinanden, men at Mellemrummene, de danne, paa reliefagtig Maade ere benyttede til at give nye Figurer Plads. Dette er en Eiendommelighed, der er Uccello egen, og som betegner hans Konst; naar man nemlig overhovedet kan sige dette om alle Masaccios Samtidige, at de paa udramatisk Vis male enkelte Figurer, da hænger dette hos enhver af dem sammen med en specifik og positiv Eiendommelighed. Det, at det dybere Princip for Kompositionen mangler, kan nemlig ogsaa udtrykkes saaledes, at noget af det, der skulde gaae ind under Beherskelsen, har

taget Overhaand, at altsaa en eller anden enkelt Side eller enkelt Moment gjør sig for stærkt gjældende. Hos Uccello er det ikke nogen sjælelig Magt i hans Figurer, som gjør ham Modstand, men derimod deres blotte Egenskab af at være begrændsede Legemer. Idet han mangler en almen inspirerende Grund for sine Skikkelser, har han som det der forbinder dem, kun dette rent objektive Fælledsskab imellem dem, at de ere perspektiviske Volumina; men nu er denne Bestemmelse netop en saadan, at den i det Synlige virker til at isolere, og idet Uccello retter sin hele Energie paa Gjennemførelsen af det Perspektiviske, giver han med det Samme sine Skikkelser en snævert udenfra tilmaalt Form, og de faae derved noget Anstrængt over sig, som berøver dem deres uvilkaarlige Liv.

Uccello var en overveiende receptiv Begavelse, og hans Værker røbe Modtagelighed for store Indtryk og Ævne til at reproducere dem; men han var i sig selv en fattig Aand, der ikke kunde meddele sig befrugtende til Andre; der manglede ham et egentligt skabende Element, og hvad han fremstillede fik derved let et overveiende Endelighedens Præg. Vi have fra hans senere Aar fem legemsstore Brystbilleder — af Giotto, Uccello selv, Donatello, Mathematikeren Antonio Manetti og Filippo di Ser Brunellesco — malede ved Siden af hinanden paa eet Stykke, som nu i en stærkt restaureret Tilstand findes i Louvre. Ansigterne ere karakteristisk opfattede;

over Paolos eget ligger det samme Præg af noget Fattigt og Klangløst, som er Kjendetegnet paa hans Konst.

Naar vi saaledes see, at Uccellos Udvikling havde ført ham til fortrinsvis at finde sin Tilfredsstillelse i det beherskende Element i Konsten, saa virkede Andrea del Castagnos Ungdomsvilkaar snarere i modsat Retning og have vel bidraget til at forme ham til den urolige og ensomt kjæmpende Skikkelse, som han blev. Han fik, allerede tidlig forældreløs sit Ophold hos en Onkel, hvis Hjord han vogtede, og udviklede sig ved Hyrdelivet til en umaadelig legemlig Styrke. Det hændte sig engang — uvist hvornaar — at han, da han søgte Ly for et Uveir, traf en omreisende Maler ifærd med at udføre et Tabernakel, og hvad han her saa, betog ham saaledes med Forundring, at han iagttog Fremgangsmaaden, og fra nu af begyndte han at tegne Dyr og andre Figurer paa Stene og Mure; han bragte det snart saa vidt, at disse hans Forsøg bleve Gjenstand for Opmærksomhed, og at Talen om hans Talent naaede til Bernardetto de' Medici, som da tog sig af hans Udvikling og gav ham i Lære hos en af Tidens mest ansete Mestre.

Saaledes beretter Vasari om Castagnos Ungdom. Med Hensyn til Maleren, hos hvem han kom i Lære, da tør vi ikke med Baldinucci antage, at denne har været Masaccio, som var 11 Aar yngre end hans formentlige Lærling; derimod forekommer det os, at

Gaëtano Milanesi giver et Vink i en ulige sandsynligere Retning, naar han i Anledning af at Vasari opfører Giuliano d'Arrigo (Pesello) som Castagnos Elev, bemærker, at Forholdet, naar man tager Hensyn til de to Konstneres Alder, snarere kunde tænkes at være det omvendte[1]); det bør imidlertid tilføies, at ligesom hele Castagnos Konst i høi Grad afspeiler hans personlige Karakter, saaledes maa han ogsaa antages i sin Ungdom at have udviklet sig overveiende ved egen Kraft, og Spørgsmaalet om hvem der var hans Lærer faaer derved en forholdsvis ringere Interesse.

Det tidligste af de Arbeider, der ere os levnede af Castagno, er en Korsfæstelse, som findes i en Celle i Klostret degli Angeli, hvor Kristus sees omgiven af den hellige Benedict, Jomfru Maria, Evangelisten Johannes og S. Romualdo. Man savner endnu her den Fuldkommenhed i Tegningen, som Andrea siden erhvervede sig; den nøgne Form og de forkortede Ansigter berede ham øiensynligt Vanskeligheder, men hver enkelt Figur har en mægtig og dog individuelt bestemt Fremtræden; Maria staaer vemodigt fordybet i sin Smerte, de andre see op paa Kristus, — Johannes idet han læner sig tilbage; han minder i Stillingen og tildels ogsaa i Udtrykket om Masaccios Johannes paa „Treenigheden" i S:ta Maria Novella, og staaer i Betydelighed ingenlunde tilbage for denne Figur.

---

[1]) Kfr. Gaëtano Milanesi: Scritti varj (1873) p. 279.

Senere malede Castagno en anden Korsfæstelse for samme Kloster, — som findes i et Hjørne af den nuværende Kirkegaard; her er den nøgne Kristus bedre proportioneret og Marias Udtryk heldigere valgt, men de tre mandlige Skikkelser betydelig svagere. Maria Magdalena omklamrer her Korsets Fod.

Der er i disse Korsfæstelser en Kamp mellem to Elementer, som gjør, at Konstneren ikke kommer til Ro i sin Fremstilling: paa den ene Side det Fromme og Inderlige, som Æmnet kaldte frem, og paa den anden Side det realistisk Storslaaede, som var et Krav i Castagnos egen Natur, og som lod ham gaae ud paa at give enhver Skikkelse Karakteren af udvortes Kraft. Det var disse Modsætninger, som holdt hans Skaben fast om den enkelte Figur, og ved ikke at blive færdig med at give denne dens fulde Forløsning, hæmmedes han i sin Tilbøjelighed mod det Dramatiske, hvor en saadan søgte at komme til Orde. Af alle Masaccios Samtidige er der dog næppe nogen, der har gjort et saa mægtigt Tilløb til en dramatisk Fremstilling, som det, der foreligger i Castagnos store Nadverbilled i S. Apollonia i Florenz; han har her forladt den rolige giotteske Fortællemaade og valgt et bevæget Øieblik til Motiv for Handlingen; Kristus løfter sin Høire advarende eller varslende til Apostlene, og det har utvivlsomt været Konstnerens Mening at lægge ham dette Ord i Munden, at En iblandt dem skal forraade ham. Medens saaledes Motivet erindrer os om Nadverbilledet i hin

Freskocyklus i Assisis Underkirkes sydlige Tværskib, hvor den omtvivlede Mester lader Kristus række Judas Brødet, saa er der paa den anden Side i Hovedanlægget vedligeholdt en Overensstemmelse med den giotteske Nadver i S:ta Croces tidligere Refektorium, forsaavidt som Apostlene ere anbragte ved et langt Bord tværs for Tilskueren og Judas alene har faaet Plads paa den os nærmeste Side. Det er rimeligst at antage, at Castagnos Billed er malet senere end Masaccios Fresker i Cappella Brancacci, og at han her har havt det Forbillede, som har kunnet lede ham til at forvandle Cavallinis Motiv til et helt ud dramatisk, — idet nemlig Kristus ikke længer giver et Tegn, men udtaler et Ord, som maa virke til at anslaae Øieblikkets Liv hos Apostlene; at dette Ord imidlertid ikke fik Magt til at gjennemvirke dem alle til en øieblikkelig og bevæget Optræden — en Løsning, som først kom frem i Aarhundredets Slutning med Lionardo — det laa i Castagnos Trang til at dvæle ved den enkelte Figur, hvor Inderligheden og Friheden gjøre hinanden Modstand; naar vi gjennemgaae Rækken af disse mægtige Skikkelser, da er det paafaldende, at de ikke ere Herrer over deres Legemers og navnlig ikke over deres Armes frie Bevægelse, og at de til Gjengjæld gjøre en desto stærkere, men ingenlunde skjøn Brug af deres store Hænder som Gestikulationsmiddel; og det er tillige paafaldende, at Castagno opnaaer en ulige større Virkning, hvor han skildrer den enkelte Apostel som givende

sig hen i sin egen Stemning i Anledning af det Sagte, end hvor han viser en af dem i en bestemt Rapport udadtil. I en saadan befinder Peter sig, idet han siddende ved Kristi høire Side retter et iagttagende Blik paa ham; han maa, hvad der ogsaa gjælder om Frelseren selv og om Judas, der er synlig i Profil, henregnes til Billedets svagere Figurer. Opad Kristi venstre Side helder Johannes sig, idet han hviler Hovedet paa sine Hænder; tilhøire for ham fortsættes Rækken af den aldrende Andreas, af Bartholomæus, der folder Hænderne, af Thadæus, der aabner dem som for at holde sig uberørt af det uhyggelige Indtryk, som Frelserens Ord har gjort paa ham, af Simon, der hviler Kinden i sin høire Haand, og den afsluttes af Jacobus minor, der har Plads for Bordenden. Tilvenstre for Peter sidde Jacobus major, Thomas, Philippus og Mathæus, de to Sidste i indbyrdes Samtale; Jacob seer ned for sig med halvttillukkede Øine og Thomas holder Haanden under Hagen og læner sig tilbage, idet han ligesom tager den uendelige Smerte op i sig. Det er navnlig i Figurer som disse sidste, at Castagno faaer et Afløb for sin Trang og sin Ævne; her kommer det Store, næsten Umaadelige i Følelsen, som fængsler Betragtningen paa den enkelte Figur, Konstneren til Gode og indgaaer en lykkelig Forening med det Ufrie, som kommer frem baade i Legemets Stilling, i den lave Pande og det fremfaldende Haar, og som endelig ogsaa er udtalt i Klædebonnets Behandling; dette lægger sig nemlig ikke i

frie og lette Folder, som Legemets Form eller Bevægelse vilde kræve dem, men ved sin Tyngde tjener det Konstneren som endnu et Middel til ligesom at indeslutte Figurerne i deres uforløste Existents[1]).

Naar Castagno i disse religiøse Arbeider staaer som den storladne, ensomme og indesluttede Konstner, da træder han os dog ulige mere alsidigt imøde i en Række overlegemsstore Figurer, — Digtere, Helte og Sibyller —, som han udførte som Dekoration til Nicher i en Halle i Villa Carducci i Legnaia, og af hvilke nu 9, overførte paa Lærred, have Plads i Florenz' Museo Nazionale. Disse 9 os levnede Figurer forestille Dante, Petrarca og Boccaccio, Dronning Tomyris, Esther og den cumæiske Sibylle, Filippo Scolari, Niccolò Acciaiuoli og Farinata degli Uberti. De tre Digtere bære folderigt nedhængende Kapper, der enkelte Gange gjøre Formen synlig, i Udtrykkene har det Kraftige, Brede og Almindelige Overvægten, idet enhver finere Fysiognomik laa Castagno for fjernt. Mere end Digterne røbe Esther, der kun er i halv Figur, og den cumæiske Sibylle Iagttagelse af Antiken, men vidne tillige om, hvorlidet det Klassiske, i sig Færdige og Afklarede laa for Konstnerens Fantasie, som netop trængte til at føle Modstand i hvad den virkede. Størst Tilfredsstillelse har Castagno aabenbart havt ved at fremstille de rustede Krigere,

[1]) Vi henvise forøvrigt med Hensyn til dette Billedes tekniske og artistiske Fortrin til Crowe & Cavalcaselles Værk Bd. III p. 41.

saaledes Scolari i en drabelig Stilling med den krumme Kaarde tværs over Knæene og Farinata med Sværdet i Haanden, men med en Bondes solide og djærve Udtryk; i ingen af disse Helteskikkelser spiller der noget Element af det Ridderlige ind, men den primitive Kraft, den uslebne Menneskelighed og den uforbrugte Styrke var det, som Castagno her har fundet et velkomment Afløb for.

Naar vi da see, at Castagno ligesom Uccello har været modtagelig for Indtryk fra den antike Konst, saa var deres Forhold i denne Henseende dog ikke det samme; medens Uccello i sit Billede af Hawkwood dristigt i Antiken tager sig et Forbillede for sine store Omridslinier, kommer det klassicerende Element hos Castagno kun frem som Noget, hvormed enkelte af hans Figurer ere behæftede, de nemlig, der ifølge Traditionen havde en det Klassiske sig nærmende Karakter, og han havde, som alt fremhævet, Afløbet for sin stærkeste konstneriske Tilbøjelighed i at afbilde, hvad der havde Rod i det virkelige Liv. Modsætningen mellem begge Konstnere træder paa den mest betegnende Maade — omend ulige til Uccellos Fordel — frem i Florenz' Domkirke, hvor Castagno i Aaret 1455 som Pendant til Hawkwoods Rytterbilled malede et Monument af samme Art over Niccolò da Tolentino. Han fremstillede ligesom Uccello Generalen i Rustning tilhest, men hvilken Forskjel i den den hele Opfattelse! Medens i Hawkwood Karakteren af det Monumentale er saa strængt overholdt,

at vi see paa ham som paa En, der er færdig med og hævet over den jordiske Tilværelse, saa har derimod Castagno netop givet sin Figur det kraftige Præg af denne Verden og dens Møisommeligheder. Hesten, hvis Krop er vel lille i Forhold til de svære Baglemmer og det store Hoved, har noget af Trækdyrets Karakter; den synes at stride sig frem med sin Rytter paa Ryggen, og vender dertil under Gangen sit store Hoved ud mod Tilskueren; Niccolò da Tolentino sidder stift og stramt i Pladerne, og hans Fjerbusk og Prydelserne over Rustningen anmasse sig en ikke ringe Indflydelse paa Helheden. Naar Uccello havde havt det i sin Magt at lade sin Rytterskikkelse virke stort paa én Maade, saa at ingen Anstrængelse kommer tilsyne, — saae omvendt Castagno i Anstrængelsen et Middel til at virke med; den Storhed og Magt derimod, som er Naturens umiddelbare Gave, var han ikke i noget forstaaende Forhold til.

De to Konstnere havde da ligesom til Deling faaet de Elementer, som brøde sig i Donatellos mægtige Sjæl: Uccello det Limiterende i Forhold til Enkeltfænomenet, — hvormed han forenede den videre Sands paa det Objektives Omraade —, Castagno den stærke og voldsomme Naturkraft med Rod i det Menneskelige og Virkelighedens Liv. Naar man derimod har villet betegne Castagno som en Maler, der særligt havde Øie og Forkjærlighed for det Hæslige i Naturen, da holder dette ingenlunde Stik, saameget mindre som denne Paastand støtter sig til Værker,

der med Urette bære Mesterens Navn[1]). Castagno søger netop, altsom Renaissancen udvikler sig omkring ham, at tilegne sig saa meget af dens Formelementer og af dens forbedrede Teknik, som det stod i hans Magt, og som lod sig forene med det Oprindelige i hans egen Natur. I Palazzo Pitti findes katalogiseret under hans Navn et Brystbillede af en yngre Mand med et djærvt og noget tungt Udtryk i det brede og skjægløse Ansigt; begrundet paa en Overensstemmelse dels med dette Billede, dels med nogle af Figurerne fra Villa Carducci har man i den nyere Tid tilkjendt Castagno Forfatterskabet til et andet større Tempera-billed, som tidligere fandtes i S. Ambruogio og nu har Plads i Florenz' Akademi — Quadri grandi Nr. 46 —; det forestiller Madonna med Kristus, omgiven af Maria Magdalena, Johannes den Døber, Franz af Assisi og Katharina af Alexandrien samt de foran knælende Hellige Cosmus og Damianus. Dersom Andrea, — hvad der er al Grund til at antage, — har malet dette Billede, da foreligger der heri et Exempel

---

[1]) Kfr. Ernst Försters Geschichte der italienischen Kunst Bd. III p. 148—149. De to af Förster som Castagnos Arbeider omtalte Billeder — Qv. grandi Nr. 37 og 39 i Florenz' Akademie — ere anerkjendte Værker af Filippino Lippi, Nr. 38 sammesteds tilkjendes af Lermolieff (Lützows Zeitschrift für bild. Kunst Bd. IX p. 6—7) ligeledes Filippino; de 2 Figurer i S:ta Croce henfører Dr. Bode vistnok med Rette til Domenico Veneziano, og ogsaa det af Crowe & Cavalcaselle Castagno tildelte Billede i Prato — Kommunalgalleriets Nr. 20 — er for svagt til at fortjene Mesterens Navn.

paa, hvormeget han har formaaet at betvinge sin voldsomme Natur; vel ere Ansigtstrækkene gjennemgaaende realistiske og uden Finhed, men paa den anden Side er der Intet i dem af det overvældende Mægtige, som vi fandt i Nadverbilledet i S. Apollonia; Gevandterne ere behandlede med mere Smag end i de forskjellige ovenomtalte Fresker og røbe Indtryk af Fra Filippos Stil. Sandsynligheden af Andreas Forfatterskab til dette Billede bliver endelig i yderligere Grad forøget ved en Lighed med endnu et Arbeide, som utvetydigt hører ham til, nemlig en Kristophorus med Jesusbarnet paa Skulderen, malet al fresco i overlegemlig Størrelse. Denne Figur hidrører fra Villa Michelozzi ved Florenz og forefandtes i Sommeren 1874 interimistisk hensat — for at sælges — ved Opgangen til Uffiziernes Inspektionsbureau. Kristophorus selv er en drabelig Skikkelse i Lighed med Heltene fra Villa Carducci, den voldsomme Muskulatur i de i sig selv ikke saa svære Lemmer undgaaer ikke et vist Præg af Manierertbed; Kristusbarnet har et blidt og venligt Udtryk, der erindrer om hint andet paa det nysnævnte Temperabilled; det holder Verdenskuglen i Haanden og støtter Fødderne i Folderne af Kristophorus' Kappe. Billedet er med Sandsynlighed at henføre til Konstnerens senere Aar.

Naar vi altsaa opfatte Castagno som den voldsomme og indesluttede Konstnernatur, der kjæmper for Ro og Harmoni i sin Fremstilling, da kunde hermed godt have stemt, hvad Vasari beretter om den

Misundelse, han skulde have næret til sin yngre Konstfælle Domenico Veneziano, og som skulde være kommen til Udbrud under Begges formentlig samtidige Arbeiden i S. Ægidios Kor; Vasari beretter, at Andrea overfaldt Domenico om Aftenen paa Gaden og myrdede ham; Gaëtano Milanesi har imidlertid tilstrækkeligt godtgjort, dels at Castagno ikke har dræbt Domenico, der døde 1461 — 4 Aar efter sin formentlige Drabsmand —, og dels at de to Konstnere ikke engang arbeidede samtidigt i S. Ægidio[1]).

Ligeoverfor den Realisme, som Donatello, Uccello og Castagno vare Udøvere af, gjorde der sig paa Masaccios Tid en modsat Retning gjældende, der mere direkte fremgik af det 14de Aarhundredes Konst. Det var ikke blot ved at efterligne Naturen og fremdrage det Verdslige og den reelle Virkelighed, at det nye Aarhundrede afløste det gamle, men det var ogsaa ved at give selve dettes Indhold en dybere Opfattelse og en inderligere Tilegnelse. Foruden hvad der var fremkommen i Siena i det 14de Aarhundredes første Halvdel, havde i Pisa Francesco Traini og senere i Florenz Andrea Orcagna og hans nærmeste Efterfølgere givet en saadan Retning mod det Subjektive et Udtryk; denne gjør sig nu i det nye Aarhundrede gjældende med forøget Styrke og tæller mellem Malerne navnlig to Repræsentanter af frem-

[1]) See Giornale Storico degli Archivi Toscani 1862. Gennaio-Marzo p. 1 ff.; Milanesis Artikel er gjenoptrykt i Scritti varj, 1873 p. 291 ff.

ragende Værd, tvende Munke i florentinske Klostre; den ene er Don Lorenzo fra Kamaldulenserklostret degli Angeli, den anden Dominikaneren Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Forinden vi imidlertid gaae over til at omtale disse Mestre, maae vi nævne en tredie Maler, der, skjøndt ikke Florentiner, dog har været virksom i Florenz, og som baade hos sin Samtid synes at have nydt en ganske uforholdsmæssig Anseelse og endog af flere moderne Konsthistorikere tillægges en Betydning, der gaaer langt udover hvad der tilkommer ham; det er den umbriske Maler Gentile da Fabriano, som opholdt sig i Florenz i Aarene 1421—25, altsaa netop paa den Tid, da Masaccios Geni gik sin fulde Udfoldelse imøde.

Vi vide om Gentile da Fabriano, at han i de første Decennier af Aarhundredet har været virksom i Norditalien, dels i Brescia for Pandolfo Malatesta[1])

[1]) Naar vi lægge Mærke til, at Gentile, hvis Død af Vasaris Commentatorer sættes til c. 1450, og af Dr. Bernasconi, som det synes i Kraft af stærkere Indicier, til c. 1440, og hvis Levetid af Vasari angives til 80 Aar, — ved Hundredaarsskiftet har været 30 à 40 Aar gammel, da leder dette til en Konjektur: Ghiberti nævner i sin Trattato di scultura et pittura — see Udtoget hos Cicognara vol. II (libro IV) p. 104 — „un egregio pittore“, under hvem han som ung Konstner arbeidede i Malatesta di Pesaros Brød. Nu var Pandolfo Malatesta, til hvem vi vide Gentile i Forhold, en Broder til Carlo Malatesta, Herren til Rimini og Pesaro, og naar man betænker, hvor forholdsvis fattig paa dygtige Malere hele denne Del af Italien paa hin Tid var, og hvilken overordentlig Udmærkelse der blev Gentile til Del af hans Samtid, da ligger den Antagelse nær, at han har været hin „egregio pit-

og dels i la sala del maggior Consiglio i Venedigs Dogepalads, hvor han ifølge Fascio[1]) malede et Landslag mellem Frederik Barbarossa og de for Paven kjæmpende Venezianere; desuden skal han i Venedig med en saadan Natursandhed have fremstillet en Orkan, der rykker Træer op med Rode, at Beskueren — som Fascio siger — betoges af Frygt og Rædsel. Beretningen om disse Arbeider godtgjør ialfald, at Gentile allerede som ung Konstner har været i Kast med ikke-kirkelige Opgaver, hvorimod de Billeder, der ere os levnede, blot vise ham som religiøs Maler, omend med en Tilbøjelighed for visse genremæssige Træk; mest betegnende er en „Kongernes Tilbedelse“, som blev udført 1423 for S:ta Trinita i Florenz, og som nu findes under Nr. 32 imellem Akademiets Quadri grandi; en Maria Himmelkroning med Figurer af Franz af Assisi, S. Domenico, S. Girolamo og S:ta M. Maddalena, er fra Fabriano kommen til Mailands Brera, og i den lille florentinske Kirke S. Niccolò sopra l'Arno findes tre Smaabilleder samt 4 enkelte Figurer af et Alterværk, med hvilket Gentile endnu var beskjæftiget 1425; samme Aar finde vi ham i Orvieto, hvor han al fresco malede en S:ta Caterina's Trolovelse, af hvilken nu saagodtsom kun Maria med Barnet ere synlige; tidligere eller senere

---

tore“, hos hvem Ghiberti nød Undervisning, inden han mødte til Konkurrencen i Florenz.

[1]) De viris illustribus (forfattet 1455—56) ed. Lorenzo Mehus 1745, pag. 44—45.

har han desforuden været virksom i Siena, Perugia, Cittá di Castello, Gubbio, Urbino og S. Severino, og endelig udførte han i sine sidste Leveaar i Laterankirken i Rom en Række Billeder af Johannes den Døbers Historie, som synes at have vakt Samtidens store Beundring, men som Døden forhindrede ham i helt at fuldføre.

Paa Kongernes Tilbedelse sidder Maria med Barnet tilvenstre, og bag hende staae Joseph og tvende Terner, som holde de første af de bragte Gaver. Den gamle Konge knæler for Kristusbarnet, kysser dets Fod og modtager Berøringen af dets Haand paa sin Isse; tilhøire for ham komme to andre Konger tilsyne, af hvilke den ene er en smuk blond Yngling, der staaer opreist i Midten af Billedet; han bærer en Klædning, der i kostbar Pragt overgaaer de andres, og paa Hovedet en mægtig Turban med Kronen over; han vender et Blik af tungsindig Fromhed hen paa Kristusbarnet, medens en Svend løser ham Sporerne af. Til Høire indtages Rummet af Heste, Hunde og Mænd i tæt Klynge; mellem dem komme tæmmede Løver tilsyne og længere tilbage Kameler, paa hvis Rygge et Par Aber have taget Plads. Luften gjennemflagres af Fugle, og i Baggrunden, som deles ved Rammens tre Rundbuer, sees Kongernes Tog til Bethlehem. Gavlspidsernes Medailloner indeholde Kristus og Forkyndelsens to Figurer, og de to Predelstykker vise Kristi Fødsel og Flugten til Ægypten[1]).

[1]) Det tredie manglende Predelstykke, der forestiller Fremstillingen i Templet, findes i Louvre under Nr. 202.

Hvad der udgjør dette Billede og dets Malers specifike Fortrin er ingenlunde Tegningen, men derimod en eiendommelig lys Kolorit, der tilsammen med de livlige Lokalfarver virker paa engang muntert og festligt; den lægger ligesom et Bedaarelsens Slør over Helheden og er det stilistisk Forbindende mellem det alvorlige Optrin i Forgrunden tilvenstre og de mere adspredende Smaatræk. Til det festlige Præg bidrager ikke mindst de kongelige Dragter med deres rige Guldpaalægning og Hestenes prægtige Skabrakker; naar man imidlertid forlader Totalvirkningen og betragter Figurerne enkeltvis, da føles denne Pragt som noget udvortes Paasat og ikke som betinget ved Krav i selve de kongelige Skikkelsers Holdning og Statur; det Drømmende og Sværmende har gjennemgaaende Overvægten i Gentiles Figurer og meddeler sig til Holdningen bl. A. som en Svaghed i Maaden at bære Hovedet paa; man savner ligeledes i Gjennemførelsen af hver enkelt Figur den Følelse for Sammenhængskraften mellem alle Legemsdele, som netop er de samtidige Florentineres Fortrin; en Haand, en Arm, en Fod, som her eller der kommer tilsyne, sees ikke i organisk Forstand at eies af det Legeme, de tilhøre, og hermed stemmer endelig ogsaa i Marias draperede Figur en Svaghed og Vaghed i Gevandternes Folder og Motiver, — som vi atter gjenfinde i Billederne i S. Niccolò og i Mailands Brera, men hvortil ingen samtidig Florentiner frembyder noget Tilsvarende. Det Behagelige, som karakteriserer Gentiles Konst, er da

kun kjøbt paa Bekostning af væsentligere Fortrin, og den store Roes, hans Samtid ydede ham, maa forklares dels af vedkommende Forfatteres[1]) Ubekjendtskab med Konsten i Florenz og dels af de nys paapegede Egenskaber, der egne sig til at bedaare Iagttageren. Naar vi imidlertid see, at endog nutidige Skribenter ville hævde Gentile en historisk Stilling, der slet ikke tilkommer ham, enten som Masaccios Lærer[2]) eller endog som det store Mellemled mellem Giotto og Rafael[3]) — den Plads, som netop i Virkeligheden

[1]) Gentile fik i Venedig af Senatet Ret til at bære Patriciernes Toga og modtog en Dukat i Guld daglig. I Orvietos Domkirkes Protokol nævnes han som „magister magistrorum". Biondo da Forli kalder ham i sin Italia illustrata (1450): „pictorem sui sæculi celeberrimum". Fascio beretter i ovenfor anførte Skrift, at Rogerius Gallicus (Rogier van der Weyden) da han i Jubilaraaret 1450 saa Gentiles Malerier i Laterankirken — „admira-„tione operis captum, auctore requisito, eum multa laude „cumulatum cæteris Italicis pictoribus anteposuisse".

[2]) Amico Ricci taler i sine Memorie istoriche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona om Gentile da Fabrianos Indflydelse paa Masaccio, idet han støtter sig til Lori: Memorie manoscritte di Fabriano. (Kfr. Rio: l'art Chrétien vol. I p. 345). Intet af de to Værker har været Forfatteren tilgjængeligt.

[3]) Dr. Cesare Bernasconi: Studj sopra la storia della pittura Italiana dei secoli XIV e XV e della scuola Veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII pag. 56: „Il nuovo incamminamento, dato all'arte da Gentile da „Fabriano, rendelo tanto grande da meritarsi nella storia „dell'arte il terzo grado di onore fra Giotto e Rafaello". Conte Camillo Laderchi siger bl. A. i Opuscoli religiosi, letterarj e morali, hvis 8de Binds pp. 259—80 findes aftrykte i Bernasconis anførte Skrift pp. 131 ff., om Gen-

Masaccio indtager —, da maa det ligeoverfor slige Paastande fastholdes, dels at Gentiles Konst i Florenz kun har efterladt sig saare forsvindende Spor, og dels at den ifølge sin hele Karakter ikke kunde afgive et frugtbart Udgangspunkt for det efterfølgende Maleri; Gentile da Fabriano er selv et Resultat; han er i Forhold til sine Aandsbeslægtede Allegretto Nuzi, Ottaviano Nelli og Sieneseren Taddeo Bartoli den rigere Blomst, som det umbriske Maleri ved Hundredaarsskiftet afsætter; men netop fordi de hans Stil eiendommelige Formelementer ere udviklede næsten til Velbehag, undgaaer han med Nødvendighed at spille den Banebryderrolle, man vil tillægge ham; det er saaledes med fuld Føie, at Crowe & Cavalcaselle[1]) ligeoverfor den italienske Provindsliteraturs Overgreb saa skarpt og bestemt holde ham fast indenfor Grændserne af hans virkelige Betydning.

En Modsætning til Gentile da Fabriano danner baade i Livet og i Konsten hans Samtidige Don Lorenzo Monaco. Som Kamaldulensermunk i Klostret degli Angeli har han — ihvorvel paaskjønnet af sin Tid — sikkert Intet oplevet, som svarer til hin verdslige Udmærkelse, der blev Gentile til Del, og som Konstner havde han sit Fortrin i en sluttet og intensiv Følelse, som han ikke formaaede at exploitere til Effekt. An-

---

tile: „— era il primo, e piu stimato maestro, che operasse, „non solo nel Piceno, o nell' Umbria, ma in Firenze medi- „sima, durante il primo quarto del secolo decimoquinto".

[1]) Bd. IV p. 107—18.

gaaende hans Liv have vi kun yderst faa og sparsomme Efterretninger; Vasari siger uden at nævne Fødsels- eller Dødsaar, at han døde 55 Aar gammel; det tidligste endnu bevarede Billede af ham — en Madonna med Hellige, som findes i Empoli, — er udført 1404, men vi have skriftlige Vidnesbyrd om, at han har været virksom som Konstner allerede 1390[1]); sammenholde vi nu hermed, at vi fra 1422 helt tabe ham af Syne, da lade hans Livs Grændser sig med nogen Rimelighed bestemme som respektive fra faa Aar før 1370 til faa Aar før 1425. Vi vide, at han forlod Klostret, men siden paany traadte ind deri.

Naar Vasari angiver, at Lorenzo malede i Taddeo Gaddis og hans Elevers Aand, da kan dette ikkun forsaavidt tiltrædes, som han overhovedet kun lempeligt skiller sig ud fra Giottisterne; af disse er han nærmest i Slægtskab med Spinello Aretino († 1410); men ifølge en strengere Følelse for Enheden i Frembringelsen virker han ikke saa spredt i sin Komposition, og han har dertil ingen Trang mod det Dramatiske, omend vel til at vise den enkelte Figur som betaget af Følelsens intensive Kraft, for hvilken det da atter koster ham Vanskelighed at finde et harmonisk Udtryk; naar vi have seet, at Realisterne tiltrods for deres manglende dramatiske Ævne havde havt

[1]) Forfatteren skylder denne Oplysning en mundlig Meddelelse af Herr G. Milanesi, som endnu i 1870, da han udgav Registret til Vasari Le Monnier, intet Lorenzo vedrørende Dokument kjendte fra Tiden før 1410; kfr. Vasari L. M. vol. XIV (Indici) pag. XXV.

det i deres Magt at give den enkelte Figur Holdning og Karakter, saa er det derimod Særkjendet for disse fromme Mestre, at deres Skikkelser mangle substantiel Fylde og derved baade i deres Optræden let faae noget Holdningsløst og i deres Proportioner noget Forfeilet; hos Gentile da Fabriano lagde Svagheden sig nærmest for Dagen som en gjennemgaaende Mangel paa organisk Enhed, der stundom dækkedes ved ydre Effekt; hos Don Lorenzo yttrer den sig deri, at hans Figurer, altsom han kun mætter dem med en og den samme religiøse Følelse, blive uforholdsmæssig lange, mangle Sikkerhed i deres Maade at staae paa og ofte synes at skulle tabe Ligevægten. Et Vidnesbyrd herom er foruden mange andre Billeder i Florenz og Omegn ogsaa Lorenzos Hovedværk, Mariæ Himmelkroning, som han 1413 udførte for Angeliklostret, og som i det 16de Aarhundrede blev bragt til Kamaldulensernes Filial i Ceretto ved Certaldo, hvorfra det endelig i den allernyeste Tid er kommet til Florenz' Uffiziers Depot. Billedet, som har ganske ualmindelige Dimensioner, viser i Midten Mariæ Kroning, der gaaer for sig i Omgivelsen af talrige Engle paa en ophøiet Throne, som hviler paa en Regnbue; denne Midtergruppe omgives af 20 Hellige, som ere ordnede symmetrisk, idet tre paa hver Side ligge paa Knæ foran de andre; Figurerne ere paafaldende langstrakte, og man bliver ikke uvilkaarligt den knælende Stilling vaer hos de forreste Sex; foran Billedets Midterparti have tre Engle, af hvilke den mellemste er bleven

helt udslettet, svunget Røgelsekar. Rammen dannes af svære gothiske Søiler, der ere prydede med Profetfigurer og foroven bære tre tunge Gavlspidser, i hvilke Kristus og Forkyndelsen ere malede; endelig indeholde Predelbillederne Kongernes og Hyrdernes Tilbedelse samt Scener af den hellige Bernhards Liv. Naar det hele Alterværk gjør en imponerende Virkning, da beroer dette paa de ualmindelige Dimensioner, men ikke paa Hovedbilledets Komposition, som ikke væsentligt afviger fra det 14de Aarhundredes konventionelle Art; af Ansigterne have enkelte, — saaledes især den hellige Bernhard, der knæler længst tilhøire — noget skarpt Betegnende i Udtrykket, der gaaer ud over hvad Tiden ellers præsterede, men andre af dem erindre overveiende om de sene Giottister. De skjønneste Dele af det hele Værk ere Profeterne og Predelbillederne, idet saavel disse som hine lade os see Konstneren indenfor hans Specialitet Miniaturmaleriet. Det gjælder i lige Maade om Forkyndelsen i de ydre Gavle, at dens to Figurer vise os Lorenzo fra en ham eiendommelig Side; uden at røbe nogen særlig Omhu i Tegningen af Enkelthederne, udmærke de sig ved en overordentlig Lethed og Flothed i Føringen af Hovedlinierne; Lorenzo har aabenbart havt en Tilfredsstillelse i den dristige Slyngen i hinanden af disse lange Slangelinier, der danne Marias og Forkynderens Gevandter, og han har i denne Slangelinie saa at sige havt sin Yndlingsarabesk; vi finde den igjen ogsaa i hans andre Forkyndelser — i

S:ta Trinita og i Akademiet — og hvor der ellers var Leilighed til at anbringe den.

I Florenz' Uffizier findes foruden dette Hovedværk og endnu et Par mindre Billeder en Kongernes Tilbedelse, som karakteriserer Lorenzo fra en ny Side — 1ste Korridor Nr. 20 —; Hovedanordningen er den samme som hos Gentile da Fabriano og hos Masolino i Castiglione d'Olona, idet Madonna og Barnet sidde tilvenstre i Billedet, medens den ældste Konge knæler fra høire Side og bag sig har tvende andre Konger samt et Følge dels tilfods, dels tilhest. Der er øiensynlig lagt an paa Afvexling i Klædedragt saavelsom i Udtryk, og Figurerne fremtræde i høi Grad som enkelte; tilhøire for den yngste midt i Billedet knælende Konge staae to Mænd, af hvilke den ældre retter Blikket skarpt og alvorligt hen paa Maria med Barnet, medens den yngre — i østerlandsk Klædning med Krumsablen ved Siden — med Haanden gjør en demonstrerende Gestus; bag dem — yderst tilhøire — henleder en staaende Figur en ældre Rytters Opmærksomhed paa Stjernen, som lyser over Marias Hoved, og denne Ældre bøier sig heftigt tilbage og speider med Haanden for Øinene — ligesom en anden Rytter bag ham er optaget af samme Fænomén. Don Lorenzo har to Hovedtyper for sine Fysiognomier; den ene er det ungdommelige naive runde Ansigt, som vi kjende fra hans Engle, hans Forkyndere og Mariaskikkelser, og som han overhovedet anvender i Figurer, der skulle vise sig fra den sunde og fro-

dige Naturside uden at optræde i pathetisk Bevægelse; denne Type er her i Billedet repræsenteret af den unge i Midten knælende Konge samt den Gruppe af Tjenere, der staaer bag ham i Dybden af Rummet; den anden er den strenge ældre Mandstypus, der oftest fremtræder i en stærk Affekt, som tager sit Udtryk i Legemets eller Hovedets heftige Tilbagebøjning; som Exempler herpaa frembyder dette Billed foruden den ældste knælende Konge og de nys omtalte Ryttere ogsaa Joseph, der siddende ved Foden af den Jordforhøining, paa hvilken Maria har Plads, retter Blikket op paa Kristusbarnet. Det er da i Modsætning til alle Tidens andre religiøse Malere, at Lorenzo ikke i Figurernes Bøjning forover søger et Udtryk for den fromme Hengivelse, men derimod netop ved at give Legemet en Reisning eller Tilbagebøjning frembringer den kraftige Karakter af et fra Væsenets Dyb kommende Udbrud. Skjøndt dette allerede afgjort lægger sig for Dagen i Kongernes Tilbedelse, træder det dog intetsteds frem med en saadan Styrke som i Don Lorenzos Miniaturer i en af Angeliklostrets Korbøger[1]). Foruden nogle Billeder med flere Figurer — blandt hvilke „David, dandsende foran Pagtens Ark“ (pag. 57 verso) kan fremhæves som et af de smukkeste — har han navnlig her udført en Række Profeter, der i Skjønhed overgaaer Alt, hvad han har malet al tempera; de virke ulige

[1]) Denne Korbog er fra Aaret 1409 og findes i Bibliotheca Laurentiana.

stærkere end Figurerne paa Tilbedelsen, dels fordi de ikke som hist rive sig løs fra en større billedlig Helhed, og dels fordi Konstneren i det mindre Format har formaaet at give dem en ulige intensivere Kraft. Idet Lorenzo altsaa her for første Gang i det italienske Maleries Historie giver Væsenets de rolige legemlige Former og Forhold brydende Kraft et Udtryk, kommer han til ved Siden af Jacopo della Quercia at staae som den Første, der giver en Anelse om og et Forbud paa den Vælde, som et Aarhundrede senere i Michel Angelo fik sit fulde Udslag; han kjender ikke Væsenets Kraft som den mægtigt slumrende, men kun som den voldsomt brydende, og da hans Tanke paa engang er ufyldig og stor, giver den sig Luft i Overdrivelser i den enkelte Gestus, især i Hovedets heftige Tilbagebøjning; Exempler herpaa frembøde allerede flere Figurer paa „Kongernes Tilbedelse", og allerstærkest træder det frem i Profetfiguren i Korbogens pag. 93 recto, — en af gammeltestamentlig Gudsfrygt betagen Skikkelse, der retter Ansigtet lige imod Himlen som for at udstøde et Raab til Jehova.

Medens Don Lorenzo var et heftigt Naturel, der søgte en Forløsning gjennem Følelsens Extremer, og hvis Fremstillinger, trods deres religiøse Karakter, mærkes at have staaet som et „Andet" udenfor Konstneren selv, finde vi derimod hos hans yngre Konstfælle F r a G i o v a n n i A n g e l i c o d a F i e s o l e denne Afstand hævet. Idet han meddeler sin egen milde og fromme Inderlighed til det bibelske Sujet, fordyber

han sig saaledes i dette, at han — til Trods for Tidsafstanden — lever sig tilbage til en Samværen med Apostlene, Martyrerne og Frelseren selv.

Det var i Aaret 1407, at Guido di Pietro fra Egnen Mugello tilligemed sin yngre Broder indtraadte i Domenikanerklostret paa Fiesole, hvor de som Klosterbrødre fik Navnene Fra Giovanni og Fra Benedetto; Fra Giovanni antages dengang at have været 20 Aar gammel, idet hans Fødsel i Reglen sættes til 1387[1]), og det er saaledes ikke usandsynligt, at han allerede før sin Indtræden har gjort sine tidligste maleriske Forsøg. Da Klostret først var grundet Aaret i Forveien og endnu var under Bygning, sendte man af Mangel paa Plads Giovanni og Benedetto til Dominikanerbrødrene i Cortona, hos hvem de tilbragte deres Noviziats Begyndelsestid, men hvorfra de efter al Rimelighed snart ere vendte tilbage til Fiesole. Her blev deres Ophold dog ikke strax af Varighed; i Anledning af det nye Schisma, der fremkom som Følge af Koncilet i Pisa, geraadede nemlig Munkene paa Fiesole i en kritisk Stilling, idet de til det Yderste holdt fast ved deres Lydighed imod den afsatte Gregor XII, endog til Trods for, at deres Ordensgeneral havde anerkjendt Alexander V's Valg; de flygtede til Foligno, forbleve der i fem Aar, og begave sig da til Cortona, hvor de toge Ophold, indtil de 1418 kunde vende tilbage til Fiesole. Hvorvidt Fra Gio-

[1]) Kfr. Crowe & Cavalcaselle II, pag. 135, Note 2.

vanni har tilbragt de fem Aar i Foligno sammen med de andre Klosterfæller, derom kunde der forsaavidt næres Tvivl, som hans Konst intet Spor der har efterladt sig, medens vi finde hans tidligste Arbeider i Cortona. Paa Fiesole forblev han, indtil Brødrene 1436 flyttede til S. Marco i Florenz, — hvor han i sine talrige Vægmalerier har sat sig sit største Eftermæle —, og han har formodentlig opholdt sig her, indtil Pave Eugen IV ca. 1445[1]) kaldte ham til Rom; i Sommeren 1447 gjorde han en Udflugt til Orvieto og begyndte Dekorationen af Cappella di S. Brizio, som Luca Signorelli siden fuldførte; derefter malede han Nicolaus V's Kapel i Vatikanet, hvilket Værk synes at have beskjæftiget ham igjennem Slutningen af hans Liv, som han henlevede i den evige Stad, hvor han i Aaret 1455 endte sine Dage.

Fra Giovannis tidligste os bevarede Billede er en „Forkyndelse", som findes i Kirken Gesù i Cortona. I en aaben Buegang sidder Maria, som er en slank og smækker Skikkelse, foroverbøiet og med Hænderne korslagte over Brystet, idet hun ved Forkynderens Komme har lagt sin Bog fra sig paa sit Skjød. Forkynderen bærer lange forgyldte og med Bronze schatterede Vinger og forgyldte Garneringer paa Kjolens Skjørt og Ærmer; idet den holder Midten mellem en knælende og opreist Stilling, peger den med sin høire Haand paa Maria og holder sam-

---

[1]) Kfr. Crowe & Cavalcaselle II, pag. 166.

tidigt den venstres Pegefinger op imod sin egen Næse som for at betegne det Betydningsfulde i det bragte Bud; dens Ansigt udtrykker en Alvor, der nærmest har Karakteren af Samvittighedsfuldhed, og det er øiensynligt, at Konstnerens Bestræbelse efter Tydelighed i Fremstillingen har bidraget noget til at betage den Skjæret af det Hinsidige. Tilvenstre i Baggrunden sees Adams og Evas Udjagelse af Paradis, og Predella'en viser i syv Billeder af overordentlig Skjønhed Træk af Marias Historie. Hvad der giver disse sidste deres Fortrin, er ikke Kompositionen, der tvertimod let — som i Begravelsen — bliver tvungen, eller — som i Kongernes Tilbedelse — usammenhængende; men derimod udmærke de enkelte Figurer sig ved en Velproportionerthed og ved en Varme og en Finhed i Aftoningerne, som langt overtræffer Forkyndelsesbilledet selv. Paa „Besøget hos Elisabeth" aabnes der i Baggrunden en landskabelig Udsigt, til hvilken Motivet er hentet fra Bakken ved Domenikanerklostret med Synet ud over Lago di Trasimeno, og i Kongernes Tilbedelse have vi særlig Anledning til at iagttage Konstnerens umiddelbare Leven i de hellige Forestillinger; medens en af Kongerne knæler og andre forholde sig afventende, henvender atter en anden sig til Joseph og lykønsker ham, idet han tager begge hans Hænder i sine; Joseph bøier Hovedet lidt fremover paa en undvigende Maade, ligesom henvisende til sin Udelagtighed i den guddommelige Ære, der er bleven hans Brud til Del; der var ikke let nogen

anden Konstner, som paa en saa værdig Maade vilde have anvendt et sligt Motiv, men Fra Giovanni viste sig her i god Overensstemmelse med Brødrenes af al Tvivl uberørte Tro, der havde lagt sig for Dagen i deres Fastholden ved den Pave, hvem de først havde lovet Lydighed.

I S. Domenico i Cortona findes en thronende Madonna med fire Hellige, hvis Predella med enkelte Helgenfigurer samt Optrin af Domenicus' Liv er henflyttet i Kirken Gesù; i Perugia findes — ligeledes stammende fra S. Domenico, men nu i Galleriet — en Madonna, omgiven af Engle og fire Hellige, samt en Predella og en Mængde fra Rammeværket hidrørende enkelte Helgenfigurer. Man forundres ved i flere af de større Maria omgivende Hellige saavel i Cortona som i Perugia at finde Motiver i Draperierne, der ganske utvetydigt vidne om Studium af Ghibertis Nichefigurer paa Or San Michele; men ihvorvel flere af dem ere af stor Skjønhed, gjælder det dog her — ligesom med Hensyn til Forkyndelsen og dens Predella i Gesù —, at Konstneren i ulige høiere Grad har formaaet at beherske Figurerne i den mindre Maalestok end i den større. Naar vi tage Hensyn hertil, og naar vi fremdeles lægge Mærke til, i hvor høi Grad det samme ulige Forhold er tilstede i Fra Giovannis store Tabernakel fra 1433, hvor de verdensberømte musicerende Engle aldeles fordunkle den staaende Madonna med Barnet saavelsom de Hellige paa begge Dørsiderne, — saa ligger den Formodning

nær, som blandt Andre Rumohr har udtalt, nemlig at Fra Giovanni har faaet sin første Udvikling igjennem Miniaturmaleriet. Der var i Klostret degli Angeli en formelig Skole til Uddannelse af Miniatorer, og man tør antage, at Don Lorenzo her har udøvet en fremragende Virksomhed som Lærer. For en vis Relation imellem Don Lorenzo og de to Konstnerbrødre paa Fiesole træder der nu et Indicium for Dagen deri, at den ovennævnte Bog fra Aaret 1409 med Lorenzos Miniaturer og Profetskikkelser tillige indeholder en enkelt Figur, der ikke er malet af samme Haand som de andre, men paafaldende nærmer sig Fra Benedettos Maner; at Fra Giovanni selv har virket som Miniator, bevidner Vasari, idet han under hans sidste Ophold i Rom lader ham udføre Korbøger for Nicolaus V; men af hvad vi her søge, nemlig Exempler fra hans Ungdom, lader der sig kun et enkelt opvise, og dette er endog Gjenstand for de Kyndiges Tvivl; i Korbogen Nr. 44 i S. Marcos Bibliothek, der i Professor Rondonis Katalog er betegnet som „maniera di Fra Angelico", findes foruden andre Billeder (pag. 67 tergo) en S. Domenico i Mandelglorie, omgiven af otte Engle, som synge og spille paa forskjellige Instrumenter; forneden findes i halve Figurer Petrus Martyr, Thomas fra Aqvino, Ludovicus, en Apostel og en Biskop samt S. Franciscus' og S. Domenicus' Møde. Det hele Blad, men navnlig Englefigurerne, der erindre om Orcagnás Assunta i Or San Michele, tør næppe betegnes som det, der har

Manerens eller Efterligningens Karakter; Figurerne ere yderlig let skizzerede, men med Oprindelighedens Friskhed, og det Uskyldige, næsten Dilettantmæssige i Farvens Paasætning erindrer os om somme af Fra Giovannis Arbeider, f. Ex. om hans Mariæ Himmelkroning i Uffiziernes Galleri. Sandsynligheden, som heri indeholdes for vor Konstners Forfatterskab, bliver bestyrket ved Bogens Herkomst; den stammer nemlig fra S. Domenico paa Fiesole, er af Prioren Ricasoli solgt til Granduchessa Antonietta di Napoli, er af hende sat i Bibliotheca Palatina, og er derfra kommen til S. Marco, hvor den nu er at see[1]); der findes i den nogle faa Billeder af forskjellige Malere, men kun det ene, som giver Ret til at antage Fra Giovannis Forfatterskab. I S. Domenico i Cortona ere Korbøgerne forsvundne for ikkun en Menneskealder siden, og i Cortonas Domkirke ere Miniaturbillederne for største Delen klippede ud, og det eneste, som endnu fylder en hel Side, er en Korsfæstelse, der er fra Tiden efter Fra Giovannis Ungdom og minder om Zanobj Strozzis Stil.

Den Omstændighed, at Fra Giovanni muligvis som Konstner er fremgaaet af Miniaturmaleriet, maa dog ikke tillægges nogen særdeles Betydning. Det italienske Miniaturmaleri har ikke havt sin egen Historie ved Siden af Malerkonstens, men de have fulgt hinanden Skridt for Skridt — en Følge af, at begge

[1]) Denne Bogens Historie er mig velvilligt meddelt af Hr. Gaëtano Milanesi.

udelukkende vare interesserede af det Samme. Vi tør da ikke tillægge de tidligere Miniatorer nogen besjælende Indflydelse paa Fra Giovanni, og heller ikke tør vi antage, at individuelle Stilindtryk have været af væsentlig Betydning, da den simplere Teknik maatte gjøre den unge Konstner mindre modtagelig for saadanne. Vel see vi Fra Giovanni i enkelte af hans smaa Billeder — saasom i „Kongernes Tilbedelse“, — at nærme sig Karakteren af Don Lorenzos Stil; men dette er paa en fuldkommen selvstændig Maade, der ikke røber noget Afhængighedsforhold. Vi maae overhovedet antage, at Fra Giovanni overveiende har udviklet sig paa egen Haand, og naar man betragter Rækken af hans Miniaturer al tempera — som sandsynligvis fornemmeligen ere malede under Opholdet paa Fiesole —, da lader der sig med Hensyn til de enkelte Figurers Behandling intet væsentligt Fremskridt forfølge udover Predelbillederne af Marias Historie i Cortona; derimod gjælder det om Kompositionen — hvis Princip, naar Talen er om at skildre et Optrin, er den midtpunktsøgende Sammenbygning —, at denne har havt lettere ved at finde sin harmoniske Form i den mindre Dimension end i de legemsstore Fremstillinger, og den har i somme af de smaa Temperabilleder paa Guldgrund naaet en Fuldkommenhed som intet andet Sted i Mesterens Værker. Høiest staaer i denne Henseende den „Mariæ Himmelkroning“, som han udførte for S:ta Maria Nuova, og som nu — under Nr. 1290 — har Plads i

Florenz' Uffizier. Paa Skyer midt i en mægtig Straaleglorie fuldbyrdes den himmelske Handling, og umiddelbart bag Kristus og Maria, der sidde symmetrisk vendte imod hinanden, begynder en Kreds af Engle og Hellige, der i en bred Halvbue paa hver Side Hoved ved Hoved strækker sig ned i Billedets Forgrund. Medens Englene lade en Jubelmusik fra mangfoldige Instrumenter tone op til den himmelske Handling, ere de Hellige afbildede staaende eller knælende i andagtsfuld Lytten; de to Skarer naae ikke sammen i Forgrundens Midte, men Mænd og Kvinder mødes i nogen Afstand hver fra sin Side, og i den saaledes fremkomne Aabning knæle et Par Engle, der spille Orgel og Violin; hverken disse Engle eller de nederste helt synlige Figurer have noget fastere Stade end smaa, temmelig haandgribelige Skyer, som dem, der ogsaa bare Kristus og Maria; det Hele er et Stykke af den overjordiske Sphære, som Konstneren har henflyttet i sin Flade, og det maa siges, at ingen Maler før eller siden har givet Forestillingen om den himmelske Harmoni og Herlighed et fuldere, et skjønnere og et renere Udtryk, end Fra Giovanni her.

Det var navnlig for slige helt overjordiske Optrin som Himmelkroningen og Den sidste Dom — Florenz' Akademi, Qv. piccoli Nr. 41 —, at Fra Giovanni med størst Naturlighed fandt en Form i den konstfuldendte Miniaturbehandling, og vi finde endog i den i langt større Format udførte Himmelkroning fra S. Domenico paa Fiesole — nu i Louvres Galleri

Nr. 214 — ikke uvæsentlige Træk af Miniaturmaleriets Karakter. Men selv om Fra Giovanni med Hensyn til Gevandtets Finhed, Stillingernes Inderlighed og Helhedens Harmoni ikke har leveret skjønnere Værker end de nævnte, saa var der dog et af de væsentligste Elementer i hans Fremstilling, som bedre maatte komme til sin Ret i det større Format, nemlig det Udtryksfulde i Hovederne selv; heri betegner hans Konst et Fremskridt udover hans Forgjængere, og der lader sig ogsaa indenfor Rækken af hans egne Værker i saa Henseende forfølge en Udvikling; medens vi i Ungdomsarbeiderne i Cortona og Perugia som Erstatning for det sjæleligt Dybe i Udtrykket fandt en vis Omhyggelighed, der f. Ex. i Billedet i Perugia lægger sig for Dagen i Kristusbarnets og Englenes pyntelige Frisurer — saa er det derimod først i de af de større Temperabilleder, der ere malede senere, at Konstneren har fundet Udtalelsesformen for den inderlige Fromhed, der besjælede ham selv; i forreste Række staaer her Korsnedtagelsen, som blev udført for S:ta Trinita, og som nu findes i Florenz' Akademi — Qv. grandi Nr. 34 —; Kompositionen er uden særlige Fortrin, og Hovedlinierne virke endog haardt og delende, idet Kristi afsjælede Legeme holdes paatværs af Billedets Midterparti; men fra hvert enkelt Ansigt baade i den mandlige Gruppe, der tilhøire betragter Marterredskaberne, og i de sørgende Kvinders Kreds tilvenstre, — lyser den inderligste Fromhed, som aldrig hos Fra Giovanni har fundet sit Udtryk gjennem en

finere og mere detailleret Behandling. Foruden „Nedtagelsen“ findes der i Florenz' Akademi to større Billeder — Qv. antichi Nr. 20 og 22 —, tvende Madonnaer, omgivne af Hellige, udførte for S. Vincenzo og for S. Marco, og navnlig det sidstnævnte, der blev bestilt 1438, hører til Fra Giovannis fortrinligste Arbeider, men er desværre det mindst vel bevarede. Et tredie lignende Billede i samme Sal — Nr. 19[1]) — fortjener derimod ikke Tiltro som Mesterens Værk, men synes afgjort at hidrøre fra Benozzo Gozzoli, der, hvis det er udført i Fra Giovannis Atelier, maa have malet det allerede 1443; og endelig rummer Palazzo Pitti — Nr. 373 — et Værk, der med endnu mindre Ret bærer Fra Giovannis Navn[2]); det er ligeledes en Madonna med Hellige, som synes malet enten af Francesco Traini eller en med ham beslægtet Konstner.

Sin betydeligste Virksomhed udfoldede Fra Giovanni i S. Marco, og blandt hans talrige Billeder her indtager baade ved sin Størrelse og ved sit Værd den store Korsfæstelse i Kapitelsalen en fremragende Plads. Paa den brede, foroven rundede Bagvæg sees Kristus korsfæstet med en af Røverne paa hver Side. Tilvenstre under hans Kors segner Maria, understøttet af Johannes og Martha, om i Maria Magdalenas Arme, og denne Gruppe fortsættes af Døberen, Evangelisten

---

[1]) Omtalt hos Crowe & Cavalcaselle II, pag. 160.

[2]) Kfr. Crowe & Cavalcaselle II, pag. 161 Note 68; og Förster, Geschichte der italienischen Malerei Bd. III, pag. 201.

Marcus, S. Laurentius og Cosmus og Damianus. Fra høire Side knæler nærmest Kristi Kors den hellige Domenicus, og efter ham følge, dels staaende, dels knælende, Ambrosius, Hieronymus, Augustinus, Franz af Assisi, Benedict, Bernhard, Romualdus, Petrus Martyr og endnu et Par Munke. Rammen bestaaer i Rundbuen af en bred malet Rand med Profetbrystbilleder i, og forneden af en Frise, der dannes af større Medailloner med Brystbilleder af hellige Domenikanerbrødre; den midterste af disse er S. Domenico selv, som i sin Haand holder et Stamtræ, hvis to Grene regelmæssigt slynge sig om de Øvriges Billeder og danne cirkelrunde Rammer til dem. Det er i denne omfattende Komposition i særlig Grad fremtrædende, at Figurerne gjøre deres Virkning hver for sig, idet Forholdet til Kristi Lidelse er givet paa en for enhver af de Hellige eiendommelig Maade, og dertil kommer, at der ud af de fleste af Ansigterne, foruden en høi Grad af expressiv Finhed, taler en individuel Karakter, som vi ikke fandt i noget af de nævnte Temperabilleder. Det tør antages, at denne fine Individualiseren har havt en bestemt Grund, med Hensyn til hvilken Vasari allerede giver os en Antydning. Det synes nemlig, som om Fra Giovanni her i S. Marco efter en ikke ringe Maalestok i de hedengangne Helliges Skikkelser har afbildet sine egne Samtidige og maaske ikke mindst Brødrene i Klostret. Naar Vasari nu fortæller os, at den hellige Cosmus — den næstsidste Figur tilvenstre — er et Portræt

af Fra Giovannis Ven, Billedhuggeren Nanni d'Antonio di Banco, da kunde der dog være Grund til at drage dette i Tvivl, eftersom Nanni d'Antonios Død allerede falder den 21de Decbr. 1420 og ikke, som Vasari vil, 1430[1]), saa at altsaa Forholdet mellem de to Konstnere kun har været et Ungdomsvenskab, der var blevet afbrudt allerede et Par Aartier førend den store Korsfæstelse blev malet. Derimod findes der mellem Billedets øvrige Figurer adskillige, i hvilke Udtrykkets Individualistik er saa fremtrædende, at der ingen Tvivl lades tilbage om, at de ere Portræter efter Konstnerens Samtidige. Dette gjælder f. Ex. om Munken længst tilhøire, en kjødfuld Skikkelse, der øiensynligt kun ved den daglige Beslutnings Kraft har holdt sit trivelige Jeg indenfor den i Klostret herskende strenge Tugt, og stærkest træder det frem i den hellige Ambrosius' Figur, hvis Ansigt, netop ved at mangle den Fra Giovanni egne Karakter af inderlig Fromhed, med temmelig Sikkerhed kan antages at gjengive en virkelig Samtidig. Træde vi fra Kapitelsalen ud i den nedre Korsgang, hvor Fra Giovanni foruden en S. Domenico ved Korsets Fod har malet fem Dørlunetter, da er der atter imellem Figurerne i disse sidste nogle, der have en udpræget Portrætkarakter; saaledes gjælder dette dels de to Munke, der over Døren til Foresteria'et byde Frelseren, der er klædt i Pilgrimsdragt, Velkommen til Klostret, og

¹) Kfr. Vasari Le Monnier, vol. XIV, pag. XXXIX.

dels Petrus Martyr, som over Døren, der fører til Sakristiet, med Fingeren paa Munden paabyder den Indtrædende Taushed — en inderligt besjælet Skikkelse, der er et af de skjønneste Vidner om den i Klostret herskende Alvor og Fred. Stige vi endelig op i den øvre Etage, da møde vi her et Exempel, som endog lader sig godtgjøre ved skriftligt Dokument og derfor kaster en stærkere Sandsynlighed over alle de andre; det fremgaaer nemlig af en af Klostrets Regnskabsbøger, at der i den hellige Domenicus' Figur, som for Enden af det første Dormitorio knæler ved Foden af Kristi Kors, er portrætteret en i Klostret boende Munk ved Navn Ceretani, som tilhørte en rig florentinsk Patricierfamilie, og som betalte Billedet[1]). Dette Faktum giver os da Ret til ogsaa at nære en fastere Formodning om, at Fra Giovanni og hans Broder Fra Benedetto i adskillige af Cellerne i den øvre Etage have portrætteret den der boende Klosterbroder; for ikke at nævne de mange Korsfæstelser med en knælende Domenikaner, som skyldes Fra Benedettos Haand, lader dette sig antage om Figurer i somme af de betydeligere Fremstillinger, saaledes i Opstandelsen — Celle 8 — om den bag Englen knælende Domenikaner, i Celle 3 om den Petrus Martyr, der udenfor Søilegangen bliver Vidne til Forkyndelsen, og i Celle 2 om den Domenikaner, der

[1]) Denne Oplysning er mig meddelt af Museo di S. Marco's Inspektør, Hr. Prof. Rondoni.

fra venstre Side nærmer sig Kvinderne, som salve Kristi døde Legeme.

Dersom denne Formodning er rigtig, at Fra Giovanni ikke blot har malet en enkelt af Brødrene i Bøn under Korset, men gjennemgaaende afbildede dem som Vidner til Optrin af den hellige Historie og lod dem modtage Frelseren selv som Klostrets Gjæst, da kaster dette et forklarende Lys over den fiesolanske Aand baade i dens Renhed og i dens modsætningsløse og begrændsede Karakter. Vi maae da forstaae den fromme Frate som saaledes opfyldt og bevæget af Frelserens Lidelse paa Jorden, at han sværmerisk har levet sig tilbage til en Samværen med ham og med alle Martyrer og Hellige; hermed stemmer ogsaa Vasaris Fortælling, at Fra Giovanni aldrig tog Penselen i sin Haand uden at bede og aldrig malede en Korsfæstelse uden at græde, og det samme Indtryk modtage vi atter i Celle 7, hvor enten Fra Giovanni eller Fra Benedetto har malet Kristi Forhaanelse; medens nemlig en usynlig Persons Haand er rede til at slaae ham, en anden trykker ham Tornekronen ned over Panden, og en tredie, af hvilken man kun seer Hovedet, spytter paa ham, har det Nærværende i selve Kristi Person gjort det umuligt for Fra Giovanni selv at see og lade Cellens Beboer dagligt see Frelseren saaledes forhaanet, og han malede ham derfor med et Bind om Ansigtet, hvilket Fra Benedetto paa en lignende Maade har gjentaget i Celle 26. Fuldkomment i Overensstemmelse med dette nære

Forhold til Kristus og Martyrerne er imidlertid ogsaa denne Begrændsning, at Fra Giovannis konstneriske Kapacitet begynder at svigte, hvor han i sin Fremstilling vil gaae ud over den Renhedens og Fromhedens Sphære, som han selv tilhører. Vi see dette i hans store Korsfæstelse i Kapitelsalen, hvor den onde Røver aabner Munden som til et trodsigt Skrig, medens han dog forøvrigt hænger næsten lige saa roligt som de to andre Korsfæstede og derved faaer et spagfærdigt og karakterløst Præg.

Den her paapegede Karakter af det Modsætningsløse hos Fra Giovanni hang sammen med hint tvivlløse Forhold til den hellige Historie, som allerede lagde sig for Dagen i Kirken Gesù i Cortona, og hvorpaa vi atter her i S. Marco finde Exempler. Hvilken Naivetet ligger der ikke i den Maade, paa hvilken — i Celle 31 — Kristi „Nedfart til Helvede“ har malet sig for Fratens Fantasi. I en underjordisk Klippehule sees en tung jernbeslagen Dør at ligge sprængt ovenpaa Djævelens brune Skikkelse, og i Døraabningen staaer Kristus i Straaleglorie med en Fane i den ene Haand og udstrækkende den anden mod den Nærmeste i den Skare, som fra Hulens Dyb skynder sig ham imøde. I en slig naiv objektiv Billedliggjøren paa den ene Side og i den af subjektiv Følelse og Inderlighed opfyldte Helgenfigur paa den anden Side havde Fra Giovanni de Modsætninger, indenfor hvilke han bevægede sig, og begge gjøre det Forhold let forstaaeligt, i hvilket han stod til sine

tekniske Fremstillingsmidler; i intet af hans Værker finde vi nogen egentlig Glæde ved selve Udførelsen, men see derimod overalt Fremstillingen benyttet som et rent objektivt Middel til at synliggjøre det religiøse Optrin; saa megen Omhyggelighed og Finhed der f. Ex. ligger i Tegningen af Kristi nøgne Legeme, maatte Sujettet som det i sig selv Afsluttede lade sig tjene af Formen, og noget Tilsvarende gjør sig gjældende i de draperede Figurer; deres Væsen er gjennemgaaende Fromhed, og derfor hænge deres Gevandter fordringsløst efter Tyngdens Lov; kun i enkelte af Celledekorationerne — som i „Transfigurationen“, Celle 6 — hæver Fra Giovanni sig til en virkelig storartet Behandling af Draperiet; Folderne i Kristi lange Klædebon ligge her saaledes, at de føre Øiet opad, idet de tættere og tættere samle sig op mod Skulderen, over hvilken den sidste Flig er kastet; Kristus holder begge sine Arme ret ud fra Legemet, saa at de med dette komme til at danne et Korsets Tegn, og Virkningen forstærkes derved, at Figuren er overlegemlig stor i Forhold til de forneden knælende Apostle — i Lighed med hvad der i det 14de Aarhundrede var Brug.

Under sit korte Ophold i Orvieto var Fra Giovanni beskjæftiget med en af de Opgaver, som have ligget ham særlig nær, idet han i et af de sphæriske Triangler i Cappella di S. Brizio's Loft malede „Profetarum laudabilis numerus“, 16 værdige og fromme, men tillige smalskuldrede Skikkelser, der, ordnede i

en sluttet Halvpyramide røbe et ikke ringe dekorativt Talent. som vi f. Ex. langtfra finde igjen i Signorellis senere udførte Grupper i de andre Felter af Kapellets Loft. — I Freskerne af S. Stefanos og S. Lorenzos Historie i Nikolauskapellet i Rom fører Æmnets Natur Fra Giovanni et Skridt ud over, hvad der dog i Markusklostret havde været hans inderste Forløsning; han bliver her mere fremstillende, men lever tillige mindre i sit Værk; han bruger mere end forhen Farven som Virkemiddel. men mister tillige derved Noget af den beskedne Ynde, som de simplere Midler bidroge til at give Billederne i S. Marco. Naar man har villet see en Paavirkning bl. A. af Masaccio i dette Fra Giovannis høie Alders Værk, da synes en saadan dog ikke at have været af nogen væsentlig Art; i Billedet, hvor Stefanus prædiker Evangeliet for Folket, efterligner han — men uden stor Behændighed — Katharinas Fingerstilling, hvor hun prædiker for de Skriftlærde. og Fra Giovanni maatte overhovedet føle mere Slægtskab med Masaccios Ungdomsværk i S. Clemente end med hans Fresker i Brancaccikapellet, idet det egentlig Storartede i Skabningen laa hans Natur for fjernt, og idet tillige hans Konst i saa høi Grad var et Udtryk for hans eget personlige Selv, at han aldrig gav sig ind paa Gebeter, hvor han ikke bevægede sig med fuld Naturlighed. Den skjønne Kreds af Stefanus' Tilhørerinder staaer vel i naturalistisk Henseende over det Meste af, hvad Fra Giovanni tidligere havde frembragt; deres

ranke Maade at bære Hovederne paa, idet de sidde Side om Side, opmærksomt lyttende, vidner ogsaa om en stærkere personlig Kraft, end Figurerne paa hans tidligere Billeder fremvise, og ligeledes have de i Udtrykkene mere af Øieblikkets Liv; men om en virkelig dramatisk Komposition er her dog endnu slet ikke Tale. Ligesom vi ovenfor saae, at Tidsafstanden ikke hæmmede Fra Giovannis Forestilling, — saaledes formaaer heller ikke Tidsmomentet at afkræve den en særlig Interesse; hans Konst har selv i dette betydelige Værk endnu overveiende den samme Karakter af Væren, som de fleste af Billederne i S. Marco og som det hele 14de Aarhundrede, der i Fra Giovanni paa en vis Maade maa siges at faae sin sidste Afslutning.

Naar vi overskue den Række af Malere, der udgjøre Masaccios Samtidige, da hæver Fra Giovanni sig frem som den, der ubetinget har den største Betydning; ligeoverfor Realisterne staaer han imidlertid ikke som en ligefrem Modsætning, men kommer dem i en vis Forstand endog temmelig nær. Vel vilde hans Figurer i S. Marco — netop i Kraft af deres inderlige Sammenhæng med Livet og de virkelig levende Personer i Klostret — ikke have taalt naturalistisk gjennemførte Omgivelser, idet de, satte ud i Illusionens Sphære, vilde have faaet Fremstillingens Kløft imellem Mesteren og dem selv; men fra den paapegede naive objektive Fortælling til Uccellos og Castagnos mere realistisk gjennemførte og bevidste Fremstillinger var

Veien i Virkeligheden ikke saa lang. Vi skulle i det Følgende see, at flere Konstnere i det 15de Aarhundredes Begyndelse toge deres Udgangspunkt i den fromme og religiøse Stil og derefter Skridt for Skridt gik Realismen imøde, og allerede blandt de Malere, der vare i Virksomhed ved Aarhundredets Frembrud, var der en, om hvem det maaske tør antages, at hans Udvikling er gaaet i samme Retning, skjøndt vi maae beklage Manglen af ethvert sikkert Vidnesbyrd igjennem efterladte Værker. Ikke blot nævner Vasari Giuliano d'Arrigo som „Castagnos Elev", men han udtaler sig ogsaa om Ligheden mellem Begges Arbeider. Nu findes der i Florenz' Akademi — Qv. piccoli Nr. 11 — mellem Fra Giovannis Fremstillinger af Kristi Livs Historie tre Billeder, der ere malede af en fremmed Haand, nemlig „Brylluppet i Cana", „Daaben" og „Forklarelsen paa Bjerget". Figurerne ere her draperede med mere Frihed end Fra Giovannis, og en enkelt — den nederste Skikkelse tilhøire paa „Forklarelsen" — erindrer os om Andrea del Castagno, om end uden at have hans indesluttede Vælde. Vilde man formodningsvis opsøge Forfatteren til disse flygtigt udførte Billeder, der — uden i sig selv at have nogen stor Betydning — dog røbe, at deres Maler har fulgt med Tiden saagodtsom Nogen, — da ledes vi ved visse Overensstemmelser hen til et Billede, der bærer Giuliano d'Arrigos Navn og har Plads i Uffiziernes første Korridor — Nr. 25 —; det er en „Forkyndelse", der udmærker sig ved en

rask Bevægelse i Forkynderens Figur og ved en temmelig paafaldende Mangel paa Udtryk i Ansigterne, Træk, som vi, foruden enkelte Gevandtmotiver, finde igjen i de ovennævnte Smaabilleder. Skjøndt det nu ganske vist vilde stemme med Vasaris Vidnesbyrd angaaende en Lighed mellem Castagnos og d'Arrigos Figurer, om man betragtede den Sidstnævnte som Billedernes Forfatter, saa maa dette Spørgsmaal dog foreløbig staae hen som ubesvaret; Forkyndelsen i Uffizierne bærer ikke med nogen afgjort Ret d'Arrigos Navn, eftersom denne kun fuldførte Billedet, da Giovanni di Francesco Toscani ved sin Død den 2den Mai 1430 havde efterladt det ufuldendt. Tage vi imidlertid Hensyn til, at Giovannis Enke, Monna Cosa, i sit Portata al Catasto 1433 opfører sit endnu ubetalte Tilgodehavende med 20 fiorini[1]), saa lader denne forholdsvis store Sum formode, at d'Arrigos Andel i Billedet har været en mindre væsentlig, og navnlig at Tegningen, som er det, der frembyder Ligheden med Smaabillederne i Akademiet, snarest skyldes Toscani. Det andet Billede, som Uffizierne vil besidde af Giuliano d'Arrigo — en „Kongernes Tilbedelse" med landskabelig Baggrund og megen Pomp i Optoget — lader os kun see den gamle Mesters Hovedtanke, idet Udførelsen overveiende er den moderne Restaurators Værk. De af Crowe & Cavalcaselle omtalte Fresker i Palazzo Rucellai ere

---

[1]) Kfr. Gaëtano Milanesi: Scritti varj. 1873, p. 321.

for faa Aar siden ved Indrettelsen af nye Værelser slaaede ned; og med Hensyn til den lille Predella i Casa Buonarroti, tidligere i S:ta Croce, — med 3 Fremstillinger af den hellige Niccolòs Liv, — tør det næppe ansees for afgjort, hvorvidt den er Giuliano d'Arrigos eller Dattersønnen Francesco Pesellis (Pesellinos) Værk; den tilhører med sin Teknik saavelsom med hele sin konstneriske Karakter Midten af Aarhundredet og viser ingen væsentlig Overensstemmelse med Forkyndelsen i Uffizierne, men rigtignok heller ikke med Francesco Pesellis Billeder i Rom, Florenz og Paris. Vi maae da betragte Giuliano d'Arrigo som en os temmelig ubekjendt Konstner, om hvem vi dog vide, at han allerede 1385 immatrikuleredes i Florenz' Malergilde, at han i sit Liv beskjæftigede sig med flere af Konstens Grene, og at han var en af de tidligste Malere, der indførte Dyr og Landskaber i sin Fremstilling; hvad enten han har havt en væsentlig eller en uvæsentlig Andel i Forkyndelsen i Uffizierne, have vi al Grund til at antage, at han som Maler har betegnet en selvstændig Udvikling fra hvad den synkende Giottisme præsterede og hen imod den Retning, som i Midten af det 15de Aarhundrede fik sit Udtryk i „gli orafi'"s Konst[1]).

Vi have altsaa her omtalt de Malere, som paa den Tid, da Masaccio udførte sine Fresker i Bran-

[1]) Kfr. med Hensyn til hvad man ad arkivarisk Vei kjender til Giuliano d'Arrigo, Gaëtano Milanesi: Scritti varj. 1873, p. 279 ff.

caccikapellet, tør antages at være traadte frem med svagere eller stærkere Bebudelser i Retning af den nye Tid. De betegne alle i Forhold til Masaccios fulde Gjennemslag et mindre omfattende og altsaa mere ensidigt konstnerisk Standpunkt; medens nu Masaccio er den yngste af dem alle, er han dog en af dem, der døe tidligst, idet han gaaer bort allerede inden han er fyldt sit 27de Aar. Paa en enkelt Undtagelse nær overleve de omtalte Malere ham alle[1]), og de fleste af dem leve saa længe, at de i deres høie Alder see sig omgivne af en hel ny Konstnerslægt, fra hvilken de ogsaa — som alt anført — tildels modtage Paavirkning. Kun Masaccio staaer alene, baade som Den, der skylder de samtidige Malere forholdsvis lidt, og tillige som Den, der — mærkeligt

[1]) Vi hensætte her til Oversigt de i dette og de foregaaende Kapitler omtalte Konstneres Fødsels- og Dødsaar, forsaavidt de kjendes:

Antonio Veneziano	—		—
Gherardo Starnina	f. 1354	—	d. 1408 (?).
Gentile da Fabriano	f. 13$\frac{60}{70}$	—	d. 14$\frac{40}{50}$.
Giuliano d'Arrigo	f. 1367	—	d. den 1ste April 1446.
Don Lorenzo Monaco	f.c.1368	—	d. c. 1423.
Giovanni Toscani	f. 1371(?)	—	d. den 2den Mai 1430.
Lorenzo Ghiberti	f. 1378	—	d. den 28de Nov. 1455.
Filippo di Ser Brunellesco	f. 1379	—	d. den 16de April 1446.
Masolino da Panicale	f. 1384	—	d. 1447 (?).
Donatello	f. 1386	—	d. den 13de Dec. 1466.
Fra Giovanni	f. 1387	—	d. den 18de Marts 1455.
Andrea del Castagno	f. 1396	—	d. den 19de Aug. 1457.
Paolo Uccello	f. 1397	—	d. den 11te Dec. 1475.
Masaccio	f. 1401	—	d. 1428.

nok — ikke i den efterfølgende Periode af den florentinske Konst finder nogen egentlig, paa et Aandsslægtskab beroende Efterfølgelse.

---

5. MASOLINO OG MASACCIO. CAPPELLA BRANCACCI.

Naar vi see hen til, at Masolino og Masaccio levede samtidigt og havde Navn tilfælleds, naar vi tage Hensyn til, at de tilhørte samme Konstretning, og at de formodentlig gjensidigt have lært hvad de have kunnet af hinanden, og naar vi endelig i de ældste skriftlige Kilder, vi besidde, see dem begge tillagt at have malet i det Kapel, som indeslutter den hele Konstepokes betydningsfuldeste Freskoværk, — saa fremlyser i lige Grad Vanskeligheden og Vigtigheden af det Spørgsmaal, vi her skride til at undersøge. Hvem der er Forfatter til Billederne i Cappella Brancacci, har været Gjenstand for en langvarig Uenighed; men de uoverensstemmende Domme have indtil den nyeste Tid hovedsagentlig dreiet sig om et Spørgsmaal, som nu kan ansees for løst, nemlig om Udstrækningen af Filippino Lippis Andel i Værket. Efterat nu Udgiverne af Vasari Le Monnier

i deres Kommentar til Masaccios Biografi have afsluttet Debatten herom, have Crowe & Cavalcaselle fremsat en Opfattelse, der gaaer ud paa, at Vasari med Urette har tilskrevet Masolino at have Andel i hvad der nu findes i Kapellet, og at Masaccio har malet Alt undtagen hvad der let nok lader sig skjælne ud som Filippinos Værk. Da de nævnte Forfattere i deres „New History of Painting in Italy“ (1864) havde fremsat denne deres Anskuelse, hilsedes den i Tydskland af O. Mündler[1]) som „et Mønster paa kritisk Skarpsynethed og paa Uafhængighed i Bedømmelsen“, og det vundne Resultat erklæredes for „et af de vigtigste, til hvilke den nye Konsthistorie kan lykønske sig.“ Med noget større Forsigtighed gik A. v. Zahn i sin Afhandling „Masolino und Masaccio“ — i Jahrbücher für Kunstwissenschaft[2]) — ind paa den nye Synsmaade, idet han dog ikke var utilbøielig til at tilkjende Masolino et af de Billeder, Vasari tilskriver ham, nemlig det saakaldte „Pétronillas Helbredelse“, — en Opfattelse, som allerede var udtalt af Layard i hans „The Brancacci Chapel“ (1868). Siden har blandt Flere W. Lübke[3]) helt tiltraadt Cavalcaselles Anskuelse, medens derimod Ernst Förster i sin „Geschichte der italienischen Malerei“[4]) forsaavidt holder

---

[1]) Wiener Recensionen 1865 Nr. 24.

[2]) Bd. II (1869).

[3]) v. Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft Bd. II (1870) p. 280 ff.

[4]) Bd. III (1873).

sig paa Vasaris og Rumohrs Standpunkt, som han ligesom dem deler de paagjældende Billeder mellem to bestemt udprægede Forfattere.

Crowe & Cavalcaselle forsøge ad en dobbelt Vei at begrunde deres nye Antagelse; dels komme de ved at undersøge Freskerne gjennem Stilkritiken til det Resultat, at disse Billeder alle ere malede af een Haand, og dels hævde de Usandsynligheden af, at Masolino kan have været virksom i Florenz paa den Tid, da Freskerne maae være blevne udførte. Vi tør vel formode, at det, der har bevæget Forfatterne til deres afgjørende Mening, ikke har været de Efterretninger, vi have om Masolinos Liv, men derimod hvad der med Øiet lader sig iagttage i Kapellet; thi hvad der hidtil er blevet bekjendt om Masolino, er saa sparsomt og usammenhængende, at det kan afgive en Ramme til hvilken af de to Antagelser, man stiltiende vælger til sit Udgangspunkt. Fornemmeligen vil det da blive de to hinanden modsatte subjektive Syn paa nogle af Billederne i Kapellet, hvorom vor Betragtning vil dreie sig, og med Hensyn til disse kan der ikke være Tale om en Bevisførelse, men enhver Iagttager kan kun henstille til de andre at dele hans Opfattelse; forinden vi imidlertid skride til en saadan kritisk Betragtning af Freskerne, skulle vi sammenstille, hvad der haves af Efterretninger om Masaccios og Masolinos Liv og derved foreløbigen søge at godtgjøre, at den Sidstnævnte virkelig kan

have havt den Andel i Kapellet, som Vasari tilskriver ham.

Masaccio er nævnt af tre Forfattere i Literaturen før Vasari, og første Gang af Leon Batista Alberti paa det af Udgiverne til Vasari Le Monnier (Bd. II p. 64) citerede Sted af Fortalen til „Elementi della pittura“, hvor Forfatteren dedicerer dette sit Skrift til Filippo di Ser Brunellesco — altsaa inden 1446 — med følgende Ord: „Poichè io fui in questa nostra, sopra l'altre onoratissima, patria ridotto, compresi in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato, scultore ed in quegli altri Nencio e Luca e Masaccio essere a ogni lodata cosa ingegno, da non posporli a qual si sia stato antico e famoso in questi arti...“; Vasaris Kommentatorer tilføie med Beklagelse, at Leon Batista trods denne udmærkede Omtale af Masaccio ikke har benyttet hans Værker til at belyse sine Anskuelser om Malerkonsten med.

Dernæst finde vi i Cristoforo Landinis Kommentar til Dante, som udkom 1481 (pag. 8) følgende Udtalelse: „Della disciplina di Giotto come del caval trojano usciron mirabili pictori. Tra quali molto e lodata la venusta in Maso. Stephano da tutti e nominato scimia della natura tanto expresse qualunque chosa uolle. Grandissima arte appare in Taddeo gaddi. Fu Masaccio optimo imitatore di natura di gran rilieuo universale buono componitore et puro fanza ornato: perche solo si decte allimitatione del uero: et al rilieuo delle figure: Fu certo Buono et prospectiuo quanto

altro di quegli tempi: et di gran facilita nel fare essendo ben giouane che mori danni uentisei.“[1]).

Den tredie Forfatter endelig, som omtaler Masaccio, er Præsten Francesco Albertini, der i Aaret 1510 til sin Ven Baccio di monte Lupo's Veiledning forfattede sin „Memoriale di molte Statue et Picture sono nella inclyta Cipta di Florentia Per mano di Sculptori & Pictori excellenti Moderni & Antiqui etc.“[2]); her finde vi baade Masolino og Masaccio nævnte i

[1]) A. v. Zahn, der i sin Opsats „Masolino und Masaccio“ citerer disse tre Forfattere, der inden Vasari have omtalt Masaccio, har for Landinis Vedkommende følgende ganske forvirrende Text: „Dalla costui (ɔ: Giottos) disciplina usciron molti huomini chiari, tra quali è lodata molto la venustà in Masaccio. Vi fu Stefano cognominata Scimia della natura, tanto espresse qualunque cosa ch'ei uolle. Grandissima arte apparue in Thadeo Gaddi. Vi fu un altro Maso, ottimo inuentore et di gran relieuo, perchè si diede solo all'imitation del uero, et al relieuo delle figure. Fu eccellente nella prospettiua et molto facile nell'operare, et sarebbe riuscito a gran termini di perfettione se non moriva di 27 anni“. Den rette Texts „Maso“ er sikkert kun ved en Misforstaaelse rettet til „Masaccio“, paa hvem „venustà“ ikke særligt passer. Heller ikke tør vi antage, at Landini med „Maso“ har ment „Masolino“, men derimod enten Giottinos formodede Broder, Tommaso di maestro Stefano, eller den Maso di Banco, som findes immatrikuleret i Florenz 1343, og som vides endnu at have levet 1350 (kfr. Vasari Le Monnier, XI p. XL); det Sidste har størst Rimelighed, da Maso i Texten er nævnt inden Stefano, og da det vilde være paafaldende at opføre Eleven — maaske endog Sønnen — førend Læreren eller Faderen. Endelig er den afvigende Text paafaldende med Hensyn til Angivelsen af Masaccios Alder, da han døde.

[2]) Albertinis Memoriale er optrykt som Anhang til Bd. II af Crowe & Cavalcaselles tydske Udgave.

Begyndelsen til Karmeliterkirkens Beskrivelse, der lyder saaledes: „Sancta Maria del Carmino è antiqua et devota, lunga brac. 143, nella quale son picture di antiqui maestri: et maxime nel primo claustro sopra la porta per mano di Tho. Masacci: et la capella de' Brancacci meza di sua mano, et l'altra di Masolino, excepto sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo. El sancto Pietro allato alla cappella dello Starnina è per mano di Masolino, et sancto Paulo di Masaccio". Foruden dette ene Sted omtales Masaccio som Forfatter til et Billede, der fandtes i S:ta Maria Maggiore, og til hvilket Paolo Uccello angives at have malet Predella'en og en Bue foroven, — fremdeles til et Billede i Klostret degli Angeli's anden Gaard, og endelig til den ovenfor omtalte „Treenighed" i S:ta Maria Novella.

Foruden disse tre Forfattere har endnu en fjerde før Vasari skrevet om Masaccio, men dette Skrift er hidtil utrykt og meddeles her for første Gang[1]). Det bærer Titlen: „Huomini singhulari in Firenze dal MCCCC° innanzi" og indeholder korte Beretninger om ialt fjorten Mænd, iblandt hvilke ere Konstnerne Brunellesco,

[1]) Det er det af Crowe & Cavalcaselle (Bd. II pag. 96, Note 3) omtalte anonyme Haandskrift, som Hr. Gaëtano Milanesi velvilligt har overladt nærværende Forfatter. Hr. Milanesi har derhos meddelt, at Haandskriften røber Antonio Manetti (f. 6te Juli 1423, † 26de Mai 1497) som Skriftets Forfatter, og at den af Moreni udgivne anonyme Biografi af Brunellesco og Originalhaandskriftet til den morsomme lille „Novella del grasso legnajuolo" ere skrevne med samme Haand.

Donatello, Lorenzo di Bartolo, Masaccio, Frate Giovanni, Frate Filippo, Pagholo huccelli og Lucha, che si disse della Robbia. Om Masaccio skriver Forfatteren Følgende: „Masaccio pittore, huomo maraviglioso dipinse in Firenze e altroue. Morì d'età di anni 27 in circha. (Her*læses i Marginen skrevet med den samme Haand: „A di 15 di settembre 1472 mi disse lo Scheggia suo fratello che nacque nel 1401 el dì di santo Tomaso apostolo, ch'è a dì 21 di dicembre“). Fece in Firenze nel Carmino 1° santo Pagholo tra la cappella de' Seragli, ch'è dov'è santa Crocie, e la cappella dipintovi la storia di santo Girolamo; fighura maravigliosa. Dipinse nella cappella de' Branchacci piu storie, et meglio che v'è : è dipinta di mano di 3 maestri tutti buoni, ma lui maravigliosamente. Dipinse in detta chiesa, nel chiostro sopra la porta donde si va in chiesa, in detto chiostro, di verdeterra una storia maravigliosa d'artificio a ogni intendente; dove si rapresenta la piaza del Carmino con molte fighure. E fece ancho in altri luoghi, in Firenze, in chiese e a persone private; e a Pisa e a Roma e altroue; insino à tempi sua, di chi s'abbia notizia, riputato el migliore maestro“.

Vi kjende ikke nøiagtigt Tiden for dette interessante Dokuments Tilblivelse, men da Filippino Lippi næppe har fuldført sine Billeder i Brancaccikapellet førend 1484, og da Manetti døer 1497, maa Skriftet være forfattet i Mellemtiden; og naar vi tage Hensyn til, at Lionardo da Vinci er født 1452 og ikke er

nævnt mellem „huomini singhulari in Firenze dal MCCCC° innanzi", maae vi formode, at Manetti har skrevet sin Bog kort efter Fuldførelsen af Kapellets Dekoration ved Filippino Lippi, altsaa sandsynligvis allerede inden Landini udgav sin Kommentar til Dante.

Masaccio er da født den 21de Dec. 1401 — formodentlig i den lille By San Giovanni, hvor hans Fader Giovanni di Simone Guidi af Familien Scheggia var Eiendomsbesidder og beklædte en Notars Stilling. Han skal tidligt have røbet Tilbøjelighed og Anlæg for Malerkonsten, og Vasari beretter, at der paa hans Tid sagdes i Castel San Giovanni at existere Billeder, udførte af Masaccio som Barn, — iblandt hvilke della Valle nævner „en spindende Kone med det naturligste Udtryk"[1]). Til hans Ungdomshistorie kjende vi slet Intet; Vasari tillægger ham at have malet en Række Arbeider i Florenz og Pisa, inden han gik til Rom „for der at lære at overgaae de andre Mestre;" men Sandsynligheden taler for, at hans Ophold i Rom har fundet Sted allerede i hans allertidligste Ungdom. Dels have vi nemlig i de ovenfor beskrevne Fresker i S. Clemente øiensynligt et Arbeide for os af hans endnu ikke modne Konst, og hans „Treenighed" i S:ta Maria Novella synes at være udført senere, endskjøndt Vasari angiver Tidsforholdet omvendt; og dels tør vi, om end med et vist Forbehold, følge en Konjektur, som Crowe & Cavalca-

(1 Vasaris tydske Udgave ved Schorn, Bd. II, 1, pag. 151.

selle opstille angaaende Opholdet i Rom ligeoverfor Vasaris Angivelse. Denne siger nemlig, at det var Efterretningen om Masaccios Velynder Cosmus af Medici's Tilbagekaldelse, der bevægede ham til at vende tilbage til Florenz; men denne politiske Begivenhed fandt først Sted efter Masaccios Død, nemlig i Aaret 1434; derimod skete det — ifølge Crowe & Cavalcaselle — 1420, at Giovanni di Bicci dei Medici kom til Magten i Florenz, og det er meget rimeligt, at han har været den virkelige Velynder, der har foresvævet Vasari, eftersom hans Portræt har forekommet to Gange malet af Masaccio, nemlig paa Fresken, der fremstillede Karmeliterkirkens Indvielse, og paa „et Billede, som Vasari har seet i Simone Corsis Hus"[1]). Crowe & Cavalcaselles Formodning om en saadan Forvexling hos Vasari har unægtelig det svage Punkt, at Giovannis definitive Opsving til Magten først fandt Sted i Sept. 1421[2]), da han kom til at beklæde den høieste Embedsrang som Gonfaloniere, medens vi allerede den 7de Januar 1421[3]) finde Masaccio indført i Lægernes og Apothekernes

[1]) Saaledes Crowe & Cavalcaselle Bd. II p. 102, hvor der henvises til Vasari Le Monnier Bd. II p. 160; af dette Sted fremgaaer dog kun, at Giovanni di Bicci dei Medici's Portræt tilligemed andre af Masaccio malede Portræter, forefandtes i nævnte florentinske Adelsmands Hus; det ligger nær at antage, at disse Portræter have været Skizzerne til selve Indvielsesbilledet.

[2]) Sismondi: Histoire des républiques Italiennes, Bruxelles 1838, tome IV pag. 353.

[3]) Baldinucci: Opere, ed. Manni, vol. V pag. 293.

Rulle i Florenz; men det bliver ialfald sandsynligt, at Freskerne i S. Clemente ere malede i Tiden før 1421, og de nævnte Forfattere udstrække nu yderligere deres Konjektur dertil, at det har været Pesten — der allerede i Foraaret 1417 begyndte at sætte Florentinerne i Angst og i Efteraaret rasede stærkt i Byen og bragte mange Familier til at drage til San Gimignano —, som har bevæget ogsaa Masaccio til at begive sig bort.

Naar vi altsaa antage, at Masaccios Ophold i Rom har fundet Sted ca. 1417—20, maae vi til samme Tidsrum henføre de „mange“ Temperabilleder, som Vasari nævner som gaaede tilgrunde i Roms urolige Tider, og nogle af dem maa han vel have malet inden Udførelsen af et saa omfattende Værk som Katharinakapellet i S. Clemente er blevet ham betroet. Det eneste af disse Masaccios Billeder i Rom, som Vasari har kjendt, var en „Madonna della Neve“, der var omgiven af fire Hellige; paa Billedet fandtes desuden Pave Martin V Colonna, portrætteret efter Naturen, og ved hans Side Keiser Sigismund II, for hvem han med en Hakke („zappa“) saaes at gjøre et Grundrids af S:ta Maria Maggiore, i hvilken Kirke dette Billede havde Plads i et Kapel ved Siden af Sakristiet; ogsaa Michel Angelo saae det her og udtalte sig rosende om det[1]. Efter at være vendt tilbage fra Rom, maae vi antage, at Masaccio i Florenz og Pisa

---

[1]) Vasari Le Monnier, vol. III pag. 158.

har udført de forskjellige Arbeider. Vasari omtaler; det første af disse er hint ovenfor nævnte Billede fra S. Ambrogio — Akademiets Qv. grandi Nr. 36 —; i S. Niccolò fandtes en „Forkyndelse“ i Tempera[1]), i en Niche i la Badia den hellige Ivo af Bretagne, malet al fresco og omgiven af Enker, Faderløse og Tiggere, der stode under den Hellige paa en Gesims[2]). Fremdeles nævnes „Treenigheden“ i S:ta Maria Novella, og i S:ta Maria Maggiore en Madonna, omgiven af den hellige Katharina og den hellige Julian[3]); endvidere en Madonna med musicerende Engle, omgiven af Apostlen Peter, Johannes den Døber, S. Julian og S. Niccolò, med tilhørende Predella, i Karmeliterkirken i Pisa; sammesteds en Helgen i biskoppelig Dragt, malet al fresco, — hvilket Arbeide Vasari dog er mere tilbøjelig til at tilskrive Fra Filippo Lippi —, og endelig atter i Florenz i Casa Palla Rucellai to nøgne Figurer, en mandlig og en kvindelig, malede paa eet Billede.

---

[1]) Baldinucci nævner (Opere, vol. V pag. 296) en „Forkyndelse“ af Masaccio i S. Ambrogio, men derimod ingen i S. Niccolò sopra l'Arno.

[2]) Ivos Figur blev ikke, som Baldinucci beretter (Opere, vol. V pag. 296), ødelagt, da Kirken blev bygget om, men blev taget løs af Muren og var at see i la camera dell' Abate; kfr. Francesco Bocchi: Le bellezze di Firenze, ed. Gio. Cinelli 1677, pag. 383.

[3]) Predella'en til dette Billede, med Fremstillinger af den hellige Katharinas og den hellige Julians Liv samt med Kristi Fødsel, tilskriver Vasari Masaccio selv og ikke — som Albertini — Paolo Uccello.

Efter Fuldendelsen af de her anførte Billeder — eller maaske tildels samtidigt med dem —, maae vi antage, at Masaccio har udført sine Arbeider i Karmeliterkirken. Først har han her, som Pendant til en „Petrus“ af Masolino, malet en „Paulus“, i hvilken han skal have portrætteret Bartolo Angiolini; begge Figurer bleve slaaede ned ved Indretningen af Cappella Corsini 1675. Derefter malede han i den første Klostergaard, over Indgangen til Kirken, Optoget ved Indvielseshøitideligheden i terra verde, med Portræter af Filippo di Ser Brunellesco, med Træsko paa Fødderne, Donatello, Masolino da Panicale, Kapellets Stifter Antonio Brancacci[1]), Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci dei Medici, Bartolommeo Valori og Lorenzo Ridolfi, som dengang var florentinsk Gesandt i Venedig; af dette Billede er intet Spor mere tilbage, idet det blev ødelagt ved Klostrets senere Ombygning 1612[2]). Endelig malede Masaccio i Cappella Brancacci „Udjagelsen af Paradis“[3]), „Peter, der paa Kristi Befaling henter Skattens Mønt i Fiskens Bug“, „Daaben“, „De Syges Helbredelse, de Dødes Opvækkelse samt Helbredelsen af de Lamme ved Apostlenes Skygger“, „S. Petrus in cathedra“ og

---

[1]) Dr. L. Passerini gjør Ant. Brancacci tvivlsom som Kapellets Stifter og antager, at denne har været Felice di Michele di Piuvichese Brancacci; kfr. Vasari Le Monnier, III pag. 159, Note 5.

[2]) Kfr. Richa: Chiese Fiorentine, vol. X pag. 19, og Baldinucci: Opere, ed. Manni, vol. V pag. 202—3.

[3]) Vasari glemmer at nævne dette Billede.

en Del af „Kong Theophilus' Søns Opvækkelse fra de Døde". Masaccio har da ladet Brancaccikapellet ufuldendt og har formodentlig med det Samme forladt Florenz; han er død i Rom henimod Slutningen af Aaret 1428.

Hvad vi vide om Masolinos Liv indskrænker sig til endnu færre og løsere Data, der tilmed i den nyere Tid ere blevne gjorte til Gjenstand for forskjellige Tvivl. Han er født i Panicale, en lille By i den øvre Arnodal; Vasari angiver ikke hans Fødselsaar og sætter kun i al Ubestemthed hans Virketid til „omkring Aaret 1440"; men senere Efterforskninger have godtgjort, at han er født i Aaret 1383, og at hans Fader hed Cristoforo di Fino. Vasari tillægger ham at have været Guldsmed, inden han blev Maler, og navnlig at have været Ghibertis dygtigste Medarbeider ved Udførelsen af de første Bronzedøre; men senere Oplysninger gjøre det sandsynligt, at en Forvexling har fundet Sted mellem Tommaso di Cristoforo di Fino og Tommaso di Cristoforo di Braccio orafo, om hvilken Sidste vi vide, at han 1407 var beskjæftiget ved Ghibertis Døre, og hvis Fødsels- og Dødsaar vi kjende som resp. 1381 og 1430[1]). I sit 19de Aar blev Masolino da — ifølge Vasari — Maler og lærte hos Starnina, tog derefter en kort Tid Ophold i Rom, hvor han skal have malet en Sal i Casa Orsina Vecchia paa Monte Giordano; men atter her

[1]) Kfr. Gaëtano Milanesi: Scritti varj, 1873, pag. 286, og Crowe & Cavalcaselle, II pag. 89.

er der reist Tvivl om Vasaris Beretning. A. v. Reumont har gjort opmærksom paa, at Vasari ogsaa tillægger „Tommaso di Stefano (Giottino)“ at have malet i et Casa Orsina i Rom, og den Formodning ligger ikke saa fjernt, at Biografen i sin Levnetsbeskrivelse af begge Konstnere taler om et og samme Værk; som modbevist kan hans Beretning dog ikke betragtes, saa meget mindre som Sandsynligheden vilde tale for, dersom kun en af de to Malere havde været beskjæftiget i Casa Orsina, at denne da har været Masolino; thi jo længere vi gaae tilbage i Tiden, desto mindre rimelig bliver Antagelsen af enhver saadan ikke-kirkelig Dekoration. Men v. Reumonts Hypothese giver unægtelig Næring til en Tvivl, som Cavalcaselle udtaler for at svække Vasaris Autoritet som Kjender af Masolinos Stil, en Tvivl nemlig om, at han selv har seet de Fresker, om hvilke han taler, i Casa Orsina Vecchia. Hvad vi kjende af Masolinos følgende Liv indskrænker sig til enkelte, fra forskjellige Kilder hentede Data. Vi vide, at hans Virksomhed overhovedet har været spredt, og at han blandt andre Steder har malet i Pisa[1]). Han forlod — ifølge Vasari — Rom, fordi han ikke taalte Klimaet; men først den 18de Januar 1423, altsaa i en Alder af henved 40 Aar, er han indført i Apothekernes

[1]) „Dipinse in Pisa ancora in piu luoghi“. Notizie di Artisti Fiorentini da Cimabue a Michelangelo — (Anonymo Fiorentino). Codice Magliabecchiano Classe XVII No. 17 (tidligere Gaddiano).

Rulle i Florenz. Sammesteds opholdt han sig i Sommeren 1425. Vi vide, at han er traadt i Tjeneste hos Filippo Scolari, den rige og mægtige florentinske Parvenu, der som Greve af Ozora og Obergespan af Temesvar stod høit i Keiser Sigismunds Gunst og førte hans Hære mod Tyrkerne; men hvad han har malet for denne Magnat i Ungarn, savne vi ethvert Spor af og al Kundskab om. Fremdeles vide vi, at Masolino har været beskjæftiget af Kardinal Branda Castiglione ved at udføre de ovenfor beskrevne Fresker i Loftet af Kollegiatkirkens Kor og i Baptisteriet i Castiglione d'Olona, og at han maaske endnu har udført en tredie Freskorække i Kardinalens Privatkapel i Palazzo Branda sammesteds[1]). Endelig tillægger Vasari ham i Brancaccikapellet at have malet de fire Evangelister i Loftet, de tre Lunetter, som fremstillede Peters og Andreas' Kaldelse, Peters Fornægtelse af Kristus, og Apostlenes Skibbrud — samt af de endnu bevarede Billeder „Prædikenen“ og „Petronillas Helbredelse“ tilligemed „Peters og Johannes' Møde med Krøblingen foran Templets Port“; derimod forglemmer Vasari at anføre „Syndefaldet“ paa Indgangspillen tilhøire. Efter 1435, som er Aarstallet for Tilendebringelsen af Baptisteriets Udsmykning i Castiglione, erfare vi Intetsomhelst mere om Masolino; det antages, at han er identisk med den Tommaso di Cristofano, som den 18de Oktober 1447 blev begravet i S:ta Maria del Fiore.

[1]) Kfr. Crowe & Cavalcaselle, II pag. 93.

Idet det kritiske Spørgsmaal altsaa her er dette: hvorvidt Masolinos Ophold i Ungarn og i Castiglione d'Olona udelukke eller usandsynliggjøre hans Tilstedeværelse i Florenz paa den Tid, i Løbet af hvilken Brancacci Freskerne maae være udførte, skulle vi først rette Opmærksomheden paa disse hans Ophold hos Branda og Scolari. Det er rimeligt, at der har været en Sammenhæng mellem Masolinos tvende Bekjendtskaber med de høie Herrer, eftersom Kardinalen, der i 1421 var bleven udnævnt til pavelig Legat med det Formaal, nord for Alperne at modarbeide de kjætterske Tendentser, ogsaa paa sin Reise vides at have besøgt Ungarn. Förster troer, at vor Konstner er bleven bekjendt med Branda ved dennes Besøg i Temesvar, og at hans Beskjæftigelse i Castiglione d'Olona først falder mellem 1428 og 1435; saavel Förster som Cavalcaselle slutte nemlig af en Indskrift paa Basrelieffet over Hovedportalen, at 1428 var det Aar, da Kollegiatkirken var færdig og indviedes, og 1435 angiver — som vi ovenfor saae — Tiden for Døbekapellets Udsmykning. Idet vi imidlertid bestandig beholde Masolinos Andel i Brancacci Freskerne in mente, synes det Omvendte os rimeligere, nemlig at Kardinal Branda har været Masolinos ældre Bekjendt, og at Konstneren, førend at begive sig til Ungarn, har malet Loftsbillederne i Koret, som ifølge deres hele Beskaffenhed ikke lade sig tænke udførte efter de Masolino tilskrevne Billeder i Cappella Brancacci. En saadan Antagelse lader sig ogsaa ret-

færdiggjøre derved, at Konstneren kan have malet i Kollegiatkirken ialfald adskillige Aar før 1428. Litta udtaler sig angaaende Kirkens Indstiftelse saaledes: — — „è certo, che in 1422 istituì [Branda] la collegiata di Castiglione, introducendo il rito romano in un luogho, ove era in vigore l'àmbrosiano"[1]); og en nutidig Forfatter Francesco Peluso[2]) yttrer — rigtignok uden at angive sin Kilde —: „però cominciatala verso l'anno 1420, gli riescì di benedirla nel 1425 con licenza di Martino V; poi siccome cosa che sempre gli stette a cuore, arricchirla mano mano di nuovi ornamenti, perchè nel basso rilievo che è nell'arco della porta, è segnato l'anno 1428, e nella pittura del battistero il 1435, etc."[2]). Det er altsaa høist sandsynligt, at Billederne i Korloftet ere malede inden 1425, og da Afstanden mellem dem og Brancacci Freskerne er iøinefaldende nok, ligger det nærmest at antage dem udførte saa tidligt, som det for Kirkens Opførelses Skyld bliver muligt; skulle vi forstaae Littas „Indstiften" som Eet med Grundstenens Nedlæggelse, da kan Masolino have malet sine Billeder i Koret 1424; Aaret før og Aaret efter vide vi ham i Florenz; og rimeligt er det, at hans første Virksomhed i Castiglione

[1]) Famiglie celebre, vol. I, Castiglioni di Milano, tavola IV. Littas Kilde er ubekjendt, han støtter sig ikke til Vespasiano Fiorentinos Biografi af Kardinal Branda; kfr. A. v. Reumont i v. Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft, III pag. 78.

[2]) Francesco Peluso, La chiesa di Castiglione e le opere d'arte che contiene (Milano 1874), pag. 11.

allerede falder 1422, og at Kollegiatkirken er paabegyndt 1420 eller før, saaledes som Peluso beretter; Masolino kan allerede da fra sin Hjemstavn have medbragt Indtryk af den Maler, med hvem vi saae, at Korloftets Billeder udviste et paafaldende Slægtskab — Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

Naar vi saaledes have god Grund til at antage, at Tiden for Masolinos Virksomhed i Castiglione d'Olona lader et fuldkommen tilstrækkeligt Spatium aabent til Brancacci Freskernes Udførelse, saa kan det paa den anden Side ikke nægtes, at Arbeidet for Scolari maa falde i denne Mellemtid. Hans Fader Cristoforo di Fino skriver i sit Portata al Catasto fra 1427 saaledes[1]: „Tommaso suo figliuolo sta in Ungheria; dicesi dovere avere certa quantità di danari da le rede di messer Filippo Scholari: non è chiarito il che, e però non vi si dà. Sono fiorini 360 di Monte comune, ch'erano iscritti in Simone Milanesi e Simone e Tommaso Corsi." Aaret i Forveien var Scolari død, og da det vilde være en søgt Fortolkning at lade Konstneren reise til Ungarn blot for at indkræve sit Tilgodehavende, maae vi formode, at han har været sat i Arbeide af Scolari enten i Slutningen af 1425 eller i 1426, og at han maaske som Afslutning af sin Virksomhed i Ungarn har malet i det „rigt udsmykkede Gravkapel" i Stuhlweissenburg[2]). Vi tør imidlertid antage, at han meget snart efter, at Faderen

[1]) Gaëtano Milanesi: Scritti varj, 1873, pag. 287.
[2]) Kfr. Crowe & Cavalcaselle, II pag. 91, Note 26.

havde angivet ham som fraværende, er vendt tilbage til Florenz; thi, som det fremgaaer af det citerede Dokument, behøvede han jo blot at faae Scolaris Arvinger til at underskrive Anvisningen paa Simone Milanesi og Simone og Tommaso Corsi, i hvis Sted han skulde træde ind som Tilgodehaver hos Kommunen; og hvor hurtigt denne Transaktion i Virkeligheden er bleven ordnet, fremgaaer yderligere af Familien Milanesis Portata al Catasto for samme Aar; thi de fradrage her i Kommunens oprindelige Gjæld til dem den Sum, som Scolaris Arvinger skulde betale Masolino, og overføre den paa ham, — idet der i Rækken af deres Debitorer opgives Følgende[1]): „E più rimane a' detti Milanesi fior. 450 di Monte Chomune, che sono nel quartiere S. Spirito in somma di fior. 810 sol. 6 den. 8 a oro in oro: dichono in Simone Milanesi e Simone e Tommaso Chorsi . . . si promutò in maestro *Tomaso di Xpofano dipintore*". Sagen synes altsaa at være bleven ordnet i Løbet af de faa Dage, som have ligget mellem Cristoforo di Fino's og Familien Milanesis Opgivelser, og Aarsagen for Masolino til at blive i Ungarn har da været hævet. Vi antage med Gaëtano Milanesi og Cavalcaselle, at han fra Ungarn har begivet sig til Florenz, og denne Reise kan ikke have taget lang Tid, da Befordringsvæsnet dengang — som Cavalcaselle meddeler[2]) — var hurtigt og sikkert.

[1]) Gaëtano Milanesi: Scritti varj, 1873, pag. 287.
[2]) Bd. II pag. 91.

Dersom Masolino altsaa 1427 — kort efter den Tid, da Listerne for Skatteangivelsen vare gaaede om — er ankommen til Florenz, da vil han der have kunnet træffe Masaccio, der paa Listerne for samme Aar angiver sig som 25 Aar gammel og gjør Rede for sine Formueforhold som meget ugunstige[1]). De to Konstnere kunne have opholdt sig sammen i Florenz i en Tid af næsten to Aar. Paa den Masaccio i 1429 tilstillede Blanket har en samtidig fremmed Haand skrevet: „Dicesi è morto a Roma"; og Aaret efter, 1430, erklærer hans Kreditor Niccolò di Ser Lapo endnu at have et Resttilgodehavende hos ham paa 68 fiorini, som han mistvivler om at faae, idet han skriver: „Rede di Tommaso di ser Giovanni dipintore den dare lire sessanta otto. Questo Tommaso morì a Roma: non so se mai n'arò alcuna cosa, poichè dice il fratello non essere rede". Det sees altsaa, at endnu da Skattelisterne gik om i Aaret 1429 havde Masaccios Død ikke sikkert bekræftet sig, og endnu et Aar senere holder hans Kreditor det dog for Umagen værd at nævne sit Tilgodehavende. Hans Død er altsaa indtraadt kort før Listernes Omdeling 1429, ɔ: i Slutningen af 1428. Landini og Vasari angive hans Alder til 26 Aar og kunne have Ret heri, fordi han først den 21de Dec. 1428 vilde have fyldt sit 27de Aar; men Manettis Angivelse stemmer fuldkomment med, hvad der fremgaaer af

---

[1]) See det Videre herom hos Crowe & Cavalcaselle, II pag. 103.

Skatteangivelserne, nemlig at han døde omtrent 27 Aar gammel. Turde vi nu antage, at Vasari uden Hjemmel beretter, at Masaccio har fortsat det af Masolino som ufuldendt forladte Værk, og at derimod begge Konstnere have arbeidet samtidigt i Kapellet, da vilde der allerede her foreligge en Forklaring, ifølge hvilken Masolino kunde have malet de af Freskerne, der almindeligt betegnes som hans Andel; thi den Tid, der kan regnes som anvendt paa Kapellets Udførelse, vilde da idetmindste opveie een Mesters Arbeide i tre Aar, hvilket maatte ansees som en rigelig Arbeidstid, især naar vi tage med i Betragtning, at Masaccio malede meget hurtigt; dette fremgaaer nemlig ikke blot af selve hans Værker, men det bevidnes til yderligere Sikkerhed af Landini i hans ovenfor anførte Skrift[1]).

Men foruden Aarene 1427—28, i hvilke Masolino kan have været virksom i Karmeliterkirken, see vi os istand til at godtgjøre, at han faktisk har arbeidet der i Sommeren 1425. Dette fremgaaer nemlig af Compagnia di S. Agnese delle Laudi's Regnskabsbog, i hvilken der under Aar 1425 findes Følgende: „A Masolino di . . . . . . dipintore a dì VIII di luglio lire due, soldi quatro, sono per dipigniere la nughola e metere d'azuro e oro fine“[2]). I Følge

[1]) Kfr. ovenfor pag. 144.

[2]) Archivio Centrale di Stato di Firenze. Compagnia di S. Agnese delle Laudi presso il Carmine. Libro d'Entrata e Uscita dal 1425 al 1441, segnato B. No. 98, p. 81 tergo.

heraf maa det ansees for hævet over enhver Tvivl, at Masolino har været tilstede i Brancaccikapellet og har forladt sit Arbeide for at hjælpe ved Forberedelserne til en af Compagnia di S. Agnese delle Laudi's Fester, der nemlig foregik i Karmeliterkirken selv, og allerede vor Vished herom forbyder os at udelukke den Mulighed, at Masolino ved denne Tid har været i Begreb med at fuldende det sidste af de Billeder, Vasari tilskriver ham i Kapellet; han kan nemlig den 8de Juli 1425 have opholdt sig 2½ Aar uden Afbrydelse i Florenz, hvor vi fandt ham immatrikuleret den 18de Januar 1423; og han kan unægtelig i Slutningen af 1425 eller i 1426 have begivet sig til Scolari, efterladende Masaccio Fortsættelsen af Billederne i Brancaccikapellet. Imidlertid er der et Par svage Punkter i Vasaris Fortælling, som lede vor Formodning i en anden Retning. Han siger, at medens Masaccio malede sin Paulusfigur, fandt Kirkens Indvielse Sted, og at Masaccio til Erindring malede denne Begivenhed, som den var forefalden, og derefter „vendte tilbage til Brancaccikapellet", som det alt var blevet ham overdraget at fuldføre, — eftersom Masolino var død[1]). Da Kirken blev indviet den 19de April 1422,

Forfatteren skylder Hr. Gaëtano Milanesi Meddelelsen af dette Dokument.

[1]) Det hedder hos Vasari Le Monnier, III pag. 158: „Dove (ɔ: i Florenz) gli fu allogato, essendo morto Masolino da Panicale che l'avveva cominciata, la cappella de' Brancacci del Carmine". —, og III pag. 161, efter at hans Billede af Indvielsesoptoget er blevet beskrevet: „Dopo

skulde Masaccio altsaa idetmindste allerede 1423 have fundet Brancaccikapellet forladt af Masolino, — idet vi altsaa her see bort fra den af Vasari feilagtigt angivne Aarsag, hans Død —; men først i 1423 findes Masolino immatrikuleret iblandt Florenz' „medici e speziali"; vi maae altsaa formode, at Vasaris Angivelse af Tiden, da Masaccio malede Optoget i Klostergangen, er feilagtig. Nu oplyser Vasari Le Monnier's Udgivere, at den Lorenzo Ridolfi, som blandt Andre var portrætteret i Optoget, og hvem Vasari betegner som Florenz' Gesandt i Venedig[1]), kun to Gange har beklædt denne Stilling, nemlig i Aarene 1402 og 1425; det bliver derved sandsynligt, at Optoget er malet i det sidstnævnte Aar, altsaa medens Masolino var beskjæftiget i Brancaccikapellet. Har det — som Vasari meddeler — allerede været Masaccio overdraget at male i det nævnte Kapel, da han som Pendant til Masolinos Petrus udførte sin Paulus, saa maa ogsaa Overdragelsen være skeet samtidig til begge Konstnere. Til at antage dette ledes vi allerede ved det Faktum, at Masolino ikke er død under sit Arbeide i Kapellet; havde han paataget sig det hele Værk, da var han vel ikke gaaet bort for at udføre Arbeider andetsteds; fremdeles

---

questo, ritornato al lavoro della cappella de' Brancacci, seguitando le storie di San Pietro cominciate da Masolino, ne finì una parte."

[1]) Kfr. Vasari Le Monnier, III pag. 160: „Lorenzo Ridolfi, che in que' tempi era ambasciadore per la repubblica fiorentina a Vinezia".

lede de to Pendant-Prøvefigurer Paulus og Petrus Formodningen i samme Retning, og ligeledes den Maade, paa hvilken Arbeidet synes at have været delt imellem dem. Masolino har faaet Loftet og Lunetterne at udføre, Masaccio hele den nederste, fortløbende Række af Felter, og den mellemliggende, ligesaa store Række have de med nøiagtig Lighed delt imellem sig, idet hver har faaet et bredt Sidefelt, et mindre Felt paa Bagvæggen og hver sin Indgangspille at male paa. Vi komme ved denne Hypothese ikke i Strid med Albertinis Ord: „— et la cappella de' Brancacci meza di sua mano, et l'altra di Masolino, excepto sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo“, og de udvortes Omstændigheder bestyrke ydermere vor Antagelse, at Masolino en Tid har arbeidet alene i Kapellet; Lysforholdene ere nemlig saadanne, at medens Masolino malede Loftet og Lunetterne, vilde det have været umuligt for Masaccio at arbeide paa Felterne i den nederste Række. Han maa da i den Tid (1425) antages at være bleven beskjæftiget med Optoget; samme eller næste Aar kan Masolino godt have begivet sig til Scolari, og ved hans Tilbagekomst — 1427, rimeligvis tidlig paa Aaret[1]), — kunne begge Konstnere samtidigt have malet paa den nuværende øverste Billedrække,

[1]) Man veed ikke, paa hvilken Tid af Aaret Skattelisterne gik om, men da denne Tid maa antages at have været den samme hvert Aar, og da Masaccios Død, som ifølge andre Vidnesbyrd — Antonio Manettis — falder i Slutningen af 1428, endnu ikke havde sikkert bekræftet sig,

som vel kan have beskjæftiget dem til henimod Aarets Udgang. Heller ikke behøver Masaccio i Løbet af 1426 at have været helt uvirksom i Brancaccikapellet; han kan nemlig under Masolinos Fraværelse have malet enten de to Billeder til høire og venstre for Altret i nederste Række[1], eller dog det ene af dem, og han har da i 1428 givet sig i Kast med den store Opgave paa Sidevæggen tilvenstre, som han har forladt ved sin Afreise til Rom.

Dette forekommer os at være den rimeligste Kronologi, naar Talen er om Tiden for Brancacci Freskernes Tilblivelse, der altsaa maatte sættes til 1425—28; men hvad vi i hvert Tilfælde kunne slaae fast er, at Masolino har malet i Kapellet, og at der ikke af ydre Kriterier lader sig udlede nogensomhelst Tvivl om, at han har malet de tre Billeder, der indtil 1864 have været betragtede som hans Værk. Fordi Vasaris Beretning i sin Helhed er feil, idet han hverken har kjendt Tiden for Masolinos Død eller hans Virksomhed i Ungarn[2]) og i Castiglione d'Olona, er man

da Listerne gik om i 1429, maae vi formode, at Tiden for deres Omdeling var i en af Aarets første Maaneder.

[1]) Kfr. Layard, som i „The Brancacci Chapel" pag. 50 udtaler den Formodning, at disse to Billeder ere malede førend dem i den øvre Række. Vi skulle nedenfor komme tilbage til dette Spørgsmaal.

[2]) Albertini synes at have havt Kundskab saavel om Masolinos Virksomhed i Ungarn som om Starninas i Spanien. Kfr. Memorialets pag. 1: „... Florentini . . . li quali non solo la nobilissima patria hanno illustrata, ma Roma, Venetia et Napoli con Milano, et altre cipta di Italia: ma quelle di Francia et Hyspania et Ungheria.

ingenlunde berettiget til ifølge deraf at benægte ogsaa Beretningens partielle Rigtighed og at drage en Slutning som den, at Masolino ikke kan have malet i Brancaccikapellet[1]). Vi fristes her til at mindes Rumohrs bekjendte Ord, at man maa være lige varsom med uprøvet at antage og at forkaste Vasaris Udsagn.

Medens Crowe & Cavalcaselle have villet berøve Masolino den Andel, som han dog utvivlsomt har i Brancacci Freskerne, have andre Forfattere været betænkte paa at holde ham skadesløs ved i Kraft af endnu svagere Beviser at tilkjende ham hele Æren af Katharinakapellet i S. Clemente i Rom, som vi ovenfor have betragtet i dets Lighed med og Modsætning til Freskerne i Castiglione d'Olona. Først udtalte A. v. Zahn i sine „Jahrbücher für Kunstwissenschaft"[2]) dette som sin Formening, at der i Alt hvad Vasari beretter os om Masaccios Ophold i Rom turde ligge Grunde til at formode en Forvexling mellem ham og

---

[1]) Kfr. Crowe & Cavalcaselle, II pag. 88: „Sonach malte Masaccio in der Kapelle und zwar wahrscheinlich für Felice di Piuvichese nach 1422. Vasari gibt nun an, die Arbeit sei Fortsetzung von Masolinos Werk gewesen, das er bei seinem Tode unvollendet zurückliess. Die Leichtfertigkeit dieser Behauptung geht aus der Thatsache hervor, dass Masaccio um 1429 starb und Masolino ihn überlebte". En slig Fordømmelsesdom er for stærk, navnlig naar den kommer fra en Kant, hvor Kronologien ikke er saa ganske strengt overholdt; Crowe & Cavalcaselle lade her Masaccio døe 1429. Pag. 96 fødes han den 21de Dec. 1401, og pag. 92 døer han 25 Aar gammel!

[2]) Bd. II pag. 163.

Masolino, og siden har A. v. Reumont sammesteds[1]) fremdraget de historiske Omstændigheder, som han mener kunde tale derfor. I Aaret 1408 udnævnte Gregor XII sin Søstersøn Gabriel Condulmer til Kardinal af S. Clemente, hvilket Valg yderligere bidrog til at fremkalde det Brud mellem Gregor og hans Kardinaler, som Paven allerede Aaret i Forveien havde givet Anledning til. Efterat de romerske Kardinaler have holdt et foreløbigt Møde i Livorno med en Del af Modpaven Benedict XIII's Kardinalkollegium, bliver man enig om at samles til Koncilet i Pisa (1409), hvor begge de kirkelige Overhoveder afsættes og Alexander V vælges til Pave, hvilket Valg anerkjendes over det Meste af Italien. Den nyvalgte Pave døer imidlertid snart, og hans Efterfølger Johannes XXIII udnævner — den 6te Juni 1411 — „den ædle Mailænder“ Branda Castiglione til Kardinal af S. Clemente, eftersom Gabriel Condulmer kun var anerkjendt af Faa. Saa afsættes paa Koncilet i Kostnitz Johannes XXIII, og ogsaa begge Modpaverne Gregor XII og Benedict XIII nødes til at trække sig tilbage; 1417 udvælges Martin V, og han forefinder altsaa ved sit Valg til Pave to Kardinaler af S. Clemente. Medens nu Condulmer beholdt denne Værdighed, indtil han 1431 som Eugen IV besteg Pavestolen, blev Branda i Aaret 1420 udnævnt til Biskop af Lisieux[2]).

---

[1]) Bd. III pag. 75 ff.

[2]) Kfr. Litta, Famiglie celebre, I. Castiglione di Milano,

Paa denne Omstændighed, at Branda altsaa ved Siden af Condulmer har beklædt den nævnte Kardinalværdighed paa den Tid, da Bestillingen af Freskerne i Cappella S:ta Caterina maa antages at være bleven gjort, samt paa det Faktum, at Branda senere har beskjæftiget Masolino i Castiglione d'Olona, bygger v. Reumont og med ham flere tydske Konsthistorikere den Slutning, at Masolino ogsaa maa være den Konstner, der har malet for Branda [?] i S. Clemente i Rom. De ærede Forfattere see for det Første bort fra, at da Condulmer forblev i Værdigheden og 1431 endog besteg Pavestolen, medens Branda steg et Trin ned af den geistlige Embedsstige, idet han fra Kardinal blev Biskop, saa er der en Rimelighed for, at Gabriel Condulmer ogsaa har været den Magtudøvende, medens Begge beklædte Embedet. Giovanni dell' Armi, der berører Forholdet angaaende de to samtidige Kardinaler — rigtignok uden at have kjendt Masolinos senere Forhold til Kardinal Branda — mener, at Condulmer har været Freskernes Bestiller, og han støtter sin Antagelse bl. A. derpaa, at han troer i Skjoldet over Indgangsbuen, under det senere malede Vaabenmærke, — som forestiller en Grif — at kunne skjelne den blaa Grund — „un campo turchino" —, som netop fandtes i Condulmers Vaaben[1]). Men selv

tav. IV. Ifølge Litta blev Branda først i 1431 Biskop af Porto. (Smlgn. v. Reumont's Fremstilling i v. Zahns Jahrbücher, det anførte Sted).

[1]) Giovanni dell' Armi, Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella basilica di S. Clemente, 1809. annotazioni pag. 3.

om denne Iagttagelse maatte være at ansee som upaalidelig, og selv om Branda har været Freskernes Bestiller, ligger heri dog endnu ingenlunde, at han har bestilt dem hos Masolino; har han været i Bekjendtskab med denne, kan han jo ogsaa gjennem ham have lært Masaccio at kjende, og om endog Freskerne vare bestilte hos Masolino, kunde jo denne, som ifølge Vasari ikke taalte Opholdet i Rom, have aftraadt Arbeidet til sin unge, ulige mere begavede Elev. Hvor meget end den Art af Sammenstillinger, som Talen her er om, indbyder til Kombinationer og Hypotheser, bør man dog vogte sig for at fastslaae disse som sikkre Resultater[1]), og hvor nye Anskuelser angaaende Forfatterskabet til Konstværker ville fortrænge Traditionen og de ældre Vidnesbyrd, der bør Kritiken holde over at paalægge Forfægterne af de nye Paastande den fulde Bevisbyrde. Netop i vore Dage, da det exakte Kjenderskab stærkt begynder at udvikle sig, staaer Konsthistorien Fare for i væsentlige Spørgsmaal at blive et Offer for Lysten til at gjøre Opdagelser, idet de Hypotheser, der opstilles, ofte kun altfor villigt slutte sig til hvad det konstkyndige Øie troer at iagttage.

Det er de høitærede Forfattere til „A new History“, der gaae i Spidsen for et Omdøbersystem, som vistnok maa siges at danne en betænkelig Tilgift til deres omfattende Værks øvrige fortjenstfulde Egen-

[1]) Kfr. v. Reumonts og W. Lübkes Afhandlinger i Zahns Jahrbücher.

skaber. Hidtil har denne deres Fremfærd vunden Autoritet og Efterfølgere i Tydskland, om end Kreditens Varighed ikke lader sig udmaale. Blandt alle de Forfattere, som i Tydskland efter 1864 have behandlet Brancaccikapellet, har ikke en eneste utvetydigt anerkjendt Masolino da Panicale i hans Ret til de ham af Vasari tilskrevne Fresker. Vi vende nu vor Opmærksomhed mod selve disse Billeder, som de faktisk foreligge i Kapellet, for at sammenligne dem dels med Masaccios Billeder paa de modsatte Vægge og dels med de ovenfor beskrevne Arbeider i Castiglione d'Olona.

Idet vi træde ind i Kapellet, have vi paa Indgangspillen til høire og venstre Masolinos Fremstilling af „Syndefaldet" og Masaccios „Udjagelse af Paradiset", og strax i disse Billeder træder der os to helt forskjellige Konstnernaturer imøde. Masolino viser os de første Forældre staaende ved hinandens Side, men uden at de ere forenede til et gjensidigt Forhold. Adam, en proportioneret og velvoxen Mand, staaer med Benene i en lidt tvungen spredt Stilling og med den høire Haand op for Brystet. Han retter et eftertænksomt Blik hen paa Eva, der er en høi Skikkelse af slank Væxt og med en fin Ansigtsoval; hun seer ud for sig og holder den høire Haand op mod den høire Skulder, — maaske for ligesom skjult for sig selv at plukke af Frugten; sin venstre Arm slynger hun omkring Træet, og fra dette skyder Slangen sig frem; dens Hoved er et Jomfruhoved, der kommer

tilsyne ovenover Adams og Evas for at tilhviske dem Fristelsen. — Paa Billedet ligeoverfor viser Masaccio os Adam og Eva i ilsom Flugt. Baaret af en Sky over deres Hoveder sees Englen med et draget Sværd i den høire Haand, og med den venstre betegnende Veien, de skulle tage. Begge Figurer ere mere kraftige end slanke; Hurtigheden i deres Gang er given med stor Sandhed; Adam bøjer sig frem og holder begge Hænder for Ansigtet. Eva søger at skjule Bryst og Underliv, og hendes sjælelige Lidelse har faaet et gribende Udtryk gjennem store og enkle Træk: hun aabner Munden, trækker Øienbrynene sammen og lægger Hovedet tilbage, som om den usigelige Smerte maatte standse hendes Gang.

Der gaaer en helt forskjellig Aand igjennem disse to Billeder. I „Syndefaldet“ faae vi snarest Indtrykket af noget Blidt, ja næsten af noget Tamt; her mangler det subjektive Liv, eller det skjuler sig ialfald som noget halvt Anet, og ligeledes savne vi ethvert dramatisk Forhold; de første Forældre have vel meget Karakteren af et Par Modelfigurer, der ere udførte med al mulig Omhu og Forsigtighed. Gjennem „Udjagelsen“ derimod taler en mægtigt bevinget Aand til os; i dette første Forældrepar, der drager bort under Englens løftede Sværd, har en dyb Konstnersjæl fundet Befrielse for sin egen Følelse af Smerte ved Tilværelsen, og paa samme Tid som han har viist det Menneskelige i dets stærkeste Dissonans, har han i Englens Figur givet et Billede paa For-

soningen af al sjælelig Splid; der ligger over dens Ansigt et yndefuldt og gaadefuldt Smil som det, vi et Aarhundrede senere finde i Lionardos kvindelige Hoveder.

Naar nu Crowe & Cavalcaselle[1]) ville gjøre gjældende, at hin svage Fremstilling af Syndefaldet skulde skyldes samme Forfatter som Udjagelsen, og at denne kun viser Konstneren paa et modnere Trin af hans Udvikling, da forekommer det os, at hvad der stærkest taler herimod, er den helt forskjellige, i mange Henseender modsatte Konstnerkarakter, som Billederne afspeile; den samme Mand bliver ikke i en saa kort Mellemtid fra en forsigtig og omhyggelig Tekniker til en mægtigt pulserende Aand, der slipper sig selv løs i sit Værk, og han forandrer heller ikke sin Tegnings Eiendommelighed saa meget, som det her vilde have været Tilfælde. Trods Lighed i Koloriten ere nemlig de to Billeder i flere væsentlige Henseender forskjellige og udvise Fortrin paa begge Sider. Masolinos Figurer ere paafaldende slanke og have smaa Hoveder, men de røbe ikkedestomindre et nøiagtigere Kjendskab til det menneskelige Legeme; hans Adam og Eva staae vel tilbage for de nøgne Skikkelser i Baptisteriet i Castiglione d'Olona, men de ere ulige omhyggeligere tegnede end Masaccios, Fordelingen af Lys og Skygge er finere, og Omridslinierne bestemtere; derimod har han — som navnlig hans

[1]) Bd. II pag. 87.

Adam udviser — ikke ganske overvundet hin af Vasari omtalte Ufuldkommenhed hos de ældre Malere, der gjorde, at alle Figurerne syntes at staae paa Fodspidserne, en Mangel, som vi saae allerede var hævet i den store Korsfæstelse i S. Clemente. Masaccios Billeder røbe overhovedet en ulige større Sands for det Rumlige, hans hele Udtryksmaade er en voldsommere og mægtigere, og han gaaer mindre i Detail. I Udjagelsen har den brede Skygge, som er lagt langs ad Ryggen paa begge Figurer, opslugt den finere bestemte og mere bølgende Form, saa at der fremkommer en Fladhed, der — paa det Naturalistiskes Bekostning — energisk udtaler det udenfra paalagte Tryk, som giver de Bortdragende deres ilsomme Fart.

Paa Kapellets Bagvæg tilhøire og venstre for et Midterparti, hvor siden et massivt Alter har faaet Plads, finde vi Masaccios Fremstilling af Daaben og Masolinos af Peters Prædiken. Opgaven har her for begge Konstnere været af lignende Art, nemlig at vise Apostlen i en forkyndende Fremtræden ligeoverfor et større Antal Mennesker; de have ogsaa fulgtes et Stykke ad i deres Fremstilling, idet de begge paa lignende Maade have afveiet Forskjellen mellem Apostlen og Menigheden og vist den første i Profil med fremrakt Haand, røgtende den præstelige Gjerning; men længere naaer Overensstemmelsen heller ikke, og i alt Andet lægger deres forskjellige Maade at see og at frembringe paa sig for Dagen. Masolino har

endnu ikke helt frigjort sig for at lade den ligelige og symmetriske Fordeling af Figurerne i Fladen være det overveiende Hensyn for sin Komposition. Til Modvægt mod Peter og de to bag ved ham staaende yngre Apostelskikkelser har han tilhøire i Billedet anbragt tre staaende Figurer, af hvilke de to nu næsten skjules af Altret, og imellem disse og Peter sidde skraat ind i Rummet to Rækker af Tilhørere, der Hoved ved Hoved med from Opmærksomhed lytte til det forkyndte Ord. Det er værd at bemærke, at disse Skikkelser, — hvis Skjønhed som Enkeltheder gjøre dette Billede til det værdifuldeste Arbeide, vi have af Masolino —, vel ikke røbe nogen manglende Forstaaelse af det illusoriske Rum, men at de paa den anden Side ikke have et saadant Forhold til dette, at enhver enkelt af dem i Kraft af en individuel Karakter breder sig deri; af samtlige siddende Figurer, hvis Tal er 10, gjør ingen sig gjældende som en enkelt Skikkelse, heller ikke formere de sig til en eller flere Grupper, men de sidde simpelthen paa Rad for at danne Menigheden, — en Anordning, i hvilken der ligger en Levning af det Illustrative, som var et Kjendetegn for det 14de Aarhundredes Konst. — Hvor forskjellig herfra er ikke den Maade, paa hvilken Masaccios Fantasi været virksom. Idet Daaben staaer for ham som en hellig og underfuld Handling, kræver dens Udøvelse store og simple Forhold; dens Betydning bliver en Betydning for den enkelte Person, og saaledes bliver det nogle faa Hovedfigurer, der komme

til at indtage Billedets Forgrund. Peter staaer ligeledes her til Venstre med et Par Apostle bag sig; foran ham ligger en nøgen ung Mand paa Knæ og modtager Daaben med fremadbøjet Hoved og Hænderne sammenlagte for Brystet. Han knæler i Bækkens Vand, og mellem hans og Peters Skikkelser forfølger Øiet Strømmen ind i Dybden af Rummet. Tilhøire for den Knælende staaer en anden nøgen Yngling med korslagte Arme og svagt bøjede Knæ; dette er den berømte, af Vasari og mange Andre omtalte „Frysende“, der venter paa at blive døbt; i en Kreds bag ham komme forskjellige Figurer tilsyne, men deres Omrids lade sig i Billedets nuværende Tilstand ikke med Tydelighed forfølge.

Disse to Billeder vise da den samme Modsætning som den, vi fandt i Syndefaldet og Udjagelsen — mellem en oprindelig subjektiv Kraft og en forsigtig og omhyggelig objektiv Efterlignen. Allerede i de to Petersfigurer, der ved første Øiekast synes hinanden saa lige, er denne Forskjel skjult tilstede; den døbende Apostel staaer med samlet Storhed og Værdighed; Hovedet er bøjet svagt forover, og Gevandtet har Simpelhed, om end ingen særlig fremtrædende Skjønhed i Anordningen. I Masolinos Petrus, der prædiker, er der derimod lagt an paa en Storhed, som det ikke er lykkedes at gjennemføre, og Manglen paa virkelig Kraft har uundgaaeligt maattet give sig tilkjende. Profilen har noget Skarpt især i Underansigtet med den lille indfaldende Hage; Hovedet

synker ned mellem Skuldrene, hvorved Skikkelsen taber i fri og suveræn Holdning, og de store Gevandtmotiver forfeile deres Virkning, idet de som tomme Folder falde ind om Underlegemet[1]). Den personlige Kraft er det overhovedet aldrig lykkedes Masolino at fremstille; hvad der laa for hans Evne, var derimod det Fromme og Blide og den stillestaaende Ynde; herom vidner af Alt, hvad han har malet, Intet stærkere end dette Billede; man sammenligne saaledes den fine Apostelprofil umiddelbart bag ved Peters Hoved med den tilsvarende paa Masaccios Daabsbillede, og man betragte den hele Forsamling af fromme Tilhørere, dels de bageste, som rette Blikket op paa Peter, og dels den gamle Mand og de to yngre Kvinder, der sidde forrest og røbe en mere stille Overveielse af det Sagte; der er i disse Hoveder en overordentlig Skjønhed og Finhed, som undertiden er frembragt ved det for Masolino eiendommelige Valg af Farven; man iagttage saaledes Virkningen af det blaa Klædebon, som ligger om den hvide Hoveddug, der omslutter den ene af de to Kvinders regelmæssige Ansigtsoval; sligt har dog kun beskjæftiget Konstneren fragmentarisk og den harmoniske Virkning er ikke en omfattende, men kommer kun tilsyne gjennem Ansigtstrækkene i hver enkelt Figur. I Modsætning hertil er det, der udmærker Masaccios

---

[1]) Crowe & Cavalcaselles Bemærkning (Bd. II pag. 110), at denne Figur nøiagtigt findes igjen hos Rafael, maa vistnok forekomme Enhver uforklarlig.

Billeder, netop Kompositionens Helhed og de enkelte Skikkelsers kraftige Liv, men han stræber ikke at vise dette i objektiv Tydelighed; man har saameget beundret den paa Daaben ventende Yngling for hans realistiske „Frysen“; men i Virkeligheden er dette ikke saa udpræget betegnende for ham; det, at han fryser, karakteriserer ikke ham paa den Maade som f. Ex. Masolinos ovenomtalte Figur paa Daabsbilledet i Castiglione d'Olona; Masaccios Fantasi er for mægtig og for prægnant til at gaae saa yderligt i Retning af det Individuelle; den slanke Yngling med de korslagte Arme, den lette Bøjning fremad og de buede Knæ udtaler vel i sin hele Holdning, at han befinder sig i et Øieblik, da han ikke er i Ligevægt og Lykke, men det, som gjør Indgreb i hans uvilkaarlige Velvære, er ikke udpræget som en legemlig Tilstand, men er ligesaa meget et Forhold til Daabshandlingen selv; han er en Ventende, en Trængende, der endnu ikke har faaet Daabens Indvielse; hans Troesfælle, der knæler foran ham i Bækken og bliver døbt, udtrykker allerede mere Harmoni i sit Legemes Omrids; Begge ere de i nært stilistisk Slægtskab med Adam paa Udjagelsesbilledet, have den samme brede Fordeling af Lys og Skygge, den samme svære runde Ryg og hele den samme gjennemgaaende massive Karakter.

Imellem Fristelsen og Daaben, paa et Felt, der indtager hele Bredden af Kapellets nordlige Væg, har Masolino malet to af Peters Undere: til venstre,

hvorledes han tilligemed Johannes møder Krøblingen udenfor Templets Indgang og byder ham staae op og gaae, tilhøire Tabithas Opvækkelse. I den første af disse Fremstillinger har Masolino nøiagtigt holdt sig til Biblens Fortælling; begge Apostle see med fremadbøjede Hoveder stivt paa Krøblingen, der strækker sin høire Haand op mod Peter; ogsaa denne gjør en Bevægelse med Haanden, men det er paafaldende, at der mellem de to Figurers Gestus mangler det fornødne Sammenspil; de foregaae i forskjellige Momenter, og vi erindres derved om Johannes' Møde med Herodes i Castiglione d'Olona, ihvorvel Indtrykket her i Kapellet langt fra saaledes som hist nærmer sig til det Parodiske. Det er øiensynligt, at ligesom i Masolinos øvrige Kompositioner, saaledes ere ogsaa her Figurerne blevne til hver for sig og ikke i et øieblikkeligt Syn paa Enheden, og hvad vi beundre er atter kun spredte Enkeltheder; Vasari anfører med Rette den skuffende Virkning i Krøblingens Ben, der forkorter sig skraat ind i Rummet; men det maa tilføies, at Masolinos Forhold til det illusoriske Rum bestandig kun er som ovenfor paapeget det rent objektive; de to Apostelfigurer erindre os paany om dette, at han ikke formaaede at lade en Skikkelse med suveræn Storhed indtage sin Plads i Rummet; vi finde atter her den samme skjulte Mangel paa virkelig Kraft, som i Peter, der prædiker, kun at Gevandterne ere mindre storartet anlagte. I Ansigterne er atter det Individuelle stærkere udtalt

end hos Masaccio; Johannes' ungdommelige Hoved udtrykker smukt hans Følelse af Medlidenhed.

Tilhøire for Peters Møde med Krøblingen sees to unge Mandspersoner, iførte korte Kapper og store Huer, ligesom tilfældigt at spadsere over Pladsen, hvor Apostlen gjør sine Undere; atter tilhøire for dem — med Ryggen til den foregaaende Scene — staaer Peter tilligemed en Ledsager foran en aaben Loggia, hvor en Kvinde sidder opreist paa sit Leie med korslagte Arme, omgiven af Mænd og knælende Kvinder. Vasari fortolker denne Fremstilling som „Petronillas Helbredelse“, men det synes ulige rimeligere med alle nyere Forfattere at forstaae den som Tabithas Opvækkelse, idet Masolino maa antages at have villet vise det Øieblik, da Peter „kaldte de Hellige og Enkerne og fremstillede hende levende“[2]). Paa den fra os vendte Side af Leiet staae tre Mænd: to ældre, der røbe Agtpaagivenhed og Andagt i Forhold til hvad Apostlen fra Fodenden af Baaren taler til de Tilstedeværende, og en yngre, der kaster et forfærdet og sky Blik hen paa Tabitha; hans heftige Armgestus virke forstyrrende i Forhold til Peters rolige Optræden og afgive et yderligere Exempel paa Masolinos manglende Evne til at gribe det Øieblikkelige i Personernes Tilstande og indbyrdes Relationer;

[2]) Apostlenes Gjerninger IX, 41. Layard fortolker Tilstedeværelsen af andre Personer end Apostlen selv som en konstnerisk Frihed, idet han mener, at Masolino har villet fremstille selve det Øieblik, da Tabitha kaldes tilbage til Livet.

af de to Kvinder, der knæle bag Baaren, vender den ene Ryggen til Beskueren og er kun synlig i Profil; begge give opmærksom Agt paa Peters Tale.

Naar vi iagttage den Maade, paa hvilken disse Skikkelser sprede sig i en Kreds omkring Tabitha, da finde vi — hvad det Følgende nærmere vil belyse — en umiskjendelig Overensstemmelse med Masaccios Kompositionsform, men uden den ham egne Oprindelighed og Storhed, og det forekommer os, at der endnu heri ligger en Støtte for vor ovenfor fremsatte Antagelse, at de to Konstnere samtidigt have arbeidet i Kapellet, og at Masolino har modtaget Indtryk af sin ulige rigere begavede Elev. Anlægget er her i Masolinos Billed mægtigere end Gjennemførelsen; Apostlens Ord og det udøvede Under have skullet sprede „de Hellige og Enkerne“ i en Kreds omkring Leiet; men at Konstneren ikke har undfanget denne maleriske Tanke i et uvilkaarligt Syn, men kun havt den i sig som en — maaske ved en Andens Exempel fremkaldt — Hensigt, derom vidner noksom Løsningen selv; Peter, der næsten er en Gjentagelse af Figuren paa Billedet, hvor han prædiker, men mindre storartet anlagt, gjør en altfor ringe Virkning i Forhold til de øvrige Figurer; Kvinden yderst tilhøire falder ud af Kredsen, og medens vi ville faae dette at see som et Fortrin hos Masaccio, at han med Frihed lader sine Skikkelser gruppere sig i alle Retninger af det illusoriske Rum, forraade her de tre Mænd bag Tabithas Baare i Maaden, paa hvilken de ere

opstillede. Konstnerens lønlige Omsorg for at udfylde hele Fladens Bredde. Det er ligeledes karakteristisk for Masolino i Sammenligning med Masaccio, at han er tilbøjelig til at bringe en videre Skala af sjælelige Fænomener sammen i een Fremstilling, hvilket har sin Grund i, at han forholder sig ulige mere bevidst til sit Værk og derfor ogsaa mindre under en Forløsning gjennem Totaliteten af Formens Elementer; medens Masaccio i Almindelighed slaaer en stor Følelse an, der beherskende trænger igjennem til alle Figurer, falder Masolino ud i Specialiteter, som strøife det Interessantes Gebet; et Exempel herpaa er hin yngre Mand, der bærer en Turban om Hovedet og med et Øiekast hen paa Tabitha synes at ville vende sig bort i Angst.

Bag Scenen for de to Fremstillinger af Apostlenes Gjerninger sees en aaben Plads, som i Dybden begrændses af en Række Huse, der staae i et godt proportioneret Forhold til Forgrundens Figurer. Crowe & Cavalcaselle fremhæve dette med Vægt og see deri et Bevis for, at Masaccio maa være disse Billeders Maler, eftersom Masolino i Castiglione d'Olona behandler Arkitekturen „saa at sige symbolsk“[1]). Næst efter at tilstaae, at vi ikke med Layard[2]) ved Baggrunden i „Tabithas Opvækkelse“ erindres om noget af Billederne i Castiglione d'Olona, skulle vi gjøre opmærksom paa, dels at Crowe & Cavalcaselles Beskri-

[1]) Bd. II pag. 106.
[2]) The Brancacci Chapel, pag. 47.

velse af de arkitektoniske Proportioner i Castiglione ere vildledende[1]), dels at den Forskjel, som ganske vist er tilstede i denne Henseende mellem Castiglione og Brancaccikapellet, let nok lader sig forklare ad den sandsynlige Vei, at de to Konstnere have arbeidet samtidigt sidstnævnte Sted; Masolino behøvede blot een Gang at have seet Masaccio anlægge sin Arkitekturstaffage for at træde ind i de rigtige Proportioner. Naar vi altsaa herved ikke rokkes i den Overbevisning, at Vasaris og Rumohrs Syn paa disse tre Billeder er det rette, og at de Karaktermærker, som adskille dem fra de øvrige Billeder — der anerkjendes som Masaccios —, ere af en ganske anderledes væsentlig Art, da bestyrkes vi derimod yderligere i denne vor Overbevisning ved de to unge Mennesker, der spadsere over Pladsen blot i den Hensigt at udfylde en Del af Billedets Forgrund. Crowe & Cavalcaselle anerkjende her en „umiskjendelig Lighed med Masolino“, men søge at forklare denne ved at henvise til Rafaels peruginske Periode[2]), idet de ærede Forfattere postulere en Parallelisme, for hvis saglige Eftervisning de dog bestandig forblive i Gjæld til deres Læsere. Medens de to Figurers Kapper i høi Grad bære Tyngdens Lov tilskue, havde Masaccio allerede i S. Clemente — paa Billedet, hvor Katharina optræder mod Afgudsdyrkelsen i Alexandrien — malet en lignende Yngling, hvis Holdning har ulige mere Fri-

[1]) Kfr. ovfr. pag. 50.
[2]) Bd. II pag. 106.

hed og Dristighed, og hvis Dragt allerede udtaler Retningen mod Konstnerens senere Gevandtbehandling, og denne sidste finde vi fuldt gjennemført i Donatorens Figur i S:ta Maria Novella, som dog maa antages at være malet førend Masaccio lagde Haand paa Brancacci Freskerne. Men den Vanskelighed, som Crowe & Cavalcaselle have beredt Kritiken, dreier sig ikke blot om at forklare en Afvigelse i Enkeltheder, i Opfattelsen af Karakterer, i Figurernes Tegning, Drapering o. s. v., men om at begrunde den Forskjel, som er tilstede mellem to vidtforskjellige Konstnerindividualiteter, og det gjælder med Hensyn til de to spadserende Ynglinge ikke blot om at forklare deres paafaldende Lighed med visse Skikkelser i Castiglione d'Olona, men ogsaa om at begrunde den Mulighed, at Masaccio overhovedet skulde kunne have anbragt slige Forgrunds-Staffage-Figurer i en Komposition, hvilket, naar vi see hen til hin altbeherskende Enhed, som ellers udmærker hans Værker, stærkere end alt Andet taler mod hans Forfatterskab.

Naar nu Layard og med ham A. v. Zahn i Tabithas Opvækkelse og Apostlenes Møde med Krøblingen ville see Masolinos eneste Værk her i Brancaccikapellet, da forekomme de herfor anførte Grunde os dog ikke at holde Stik. Layard fremhæver om „Syndefaldet" og „Udjagelsen"[1], at „— both are „marked by his (sc. Masaccios) peculiar manner of

[1]) The Brancacci Chapel, pag. 43.

„seeking to give the effect of roundness and relief „by applying the high lights to the edges of his „forms and by that warm reddish hue, which pervades „his flesh tints“; han fremhæver altsaa Lysvirkningen og Koloriten, men nævner ikke Kompositionen og overseer Forskjelligheden i Figurernes Tegning, der netop forekommer os saa stærkt iøiefaldende. Hvor Layard frakjender Masaccio Tabithas Opvækkelse henter han derimod sine Motiver hertil fra Kompositionen selv; han siger[1]): „In style and technical treatment, „in composition, in the costums of the figures and „the architecture the „Raising of Tabitha“ seems me „to approach much nearer to the frescoes of Castig-„lione d'Olona than to those undoubtedly by Masaccio „in the Brancacci Chapel; — — — it shows so evi-„dent an inferiority in composition, that I can scar-„cely bring myself to believe, that they are by the „same hand“; efter en lignende Udtalelse paa et senere Sted[2]) tilføier han: „At the same time there are „many points of resemblance between them, especially „in the distribution of light and shade, and in the „general tone of colour“. Om nu end ganske vist Kompositionens Mangler desto lettere falde i Øinene, jo større Billedfladen og Figurernes Antal er, saa lader det sig dog ikke nægte, at ogsaa „Peters Prædiken“ og „Syndefaldet“ i det Væsentlige dele de Svagheder, som karakterisere „Tabithas Opvækkelse“;

---

[1]) pag. 18—19.

[2]) pag. 47.

netop i disse tre Billeder savnede vi en omfattende besjælende Følelse og et virkelig dramatisk Liv og fandt os ved Betragtningen beskjæftigede med blotte Enkeltheder; og Layards Ord[1]) om „Tabithas Opvækkelse“, at „— the action and expression of the figu„res are weak and commonplace, when compared with „the works of Masaccio“, lade sig med fuld Ret prædicere ogsaa om de to andre Billeder. Hertil kommer, at foruden mere almindelige Overensstemmelser, saasom høie Skikkelser med smaa Hoveder, lave Pander og regelmæssigt afrundede Underansigter — Træk, der afvige fra Masaccios Stil — lader der sig ogsaa mellem de samme tre Billeder paavise stor indbyrdes Lighed i Enkeltheder; vi have allerede fremhævet de to Gjengivelser af Peter, — hvor han prædiker, og hvor han staaer foran Tabithas Leie —; i hans Ledsager paa sidstnævnte Sted gjenkjende vi Adams Skikkelse fra „Syndefaldet“, iført en Kappe med naturlige, men uskjønt draperede Folder, og Kvinden længst tilhøire bag Tabithas Baare har en paafaldende Lighed med en Figur i „Peters Prædiken“, nemlig hin Tilhørerinde, der bærer et blaat Klædebon og en hvid Hoveddug om Ansigtets regelmæssige Oval.

I sin „Geschichte der italienischen Kunst“ forlader Ernst Förster saavel Layards som Crowe & Cavalcaselles Opfattelse, idet han med Vasari og Rumohr anerkjender de tre omtvistede Billeder som malede af

---

[1]) pag. 19.

een Haand; men ledet dels af den feilagtige Kronologi, i hvilken han følger Crowe & Cavalcaselle, og dels af det Skjøn, at de paagjældende Billeder ere af et altfor høit Værd til at kunne skyldes samme Konstner som Freskerne i Castiglione, naaer han[1]) til en ny og unægtelig overraskende „Lösung der Masolino-Frage“: „— — Es ist unmöglich, dass der Maler von „Castiglione an den Fresken in der Kapelle Bran-„cacci sich betheiligt haben könne!“ — — „Der Maso-„lino von Castiglione ist ein anderer, als der Masolino „der Brancacci-Kapelle!“ Förster gjør da sin ene Masolino til en jævnt begavet Maler fra Overgangstiden, og slutter saa af, at Vasari angiver „Masolino“ som død 1440 i en Alder af 37 Aar, til sin anden Masolinos historiske Existents; denne Sidste er altsaa født 1403, — „ein hervorragender Genius — — zu-„gleich mit seinem Altersgenossen Masaccio der Be-„gründer des neuen, schönen und grossen Styls in „der Malerei!“ Om denne Masaccios Medarbeider i Cappella Brancacci tilføier Förster, at han — „ver-„schwindet aus bis jetzt unbekannten Ursachen“.

Det er paafaldende, at Förster, der saa tydeligt adskiller de omtvistede tre Billeder i Brancaccikapellet fra Masaccio, ikke er istand til at see den ringeste Stil-Lighed med Freskerne i Castiglione, medens Crowe & Cavalcaselle, paa samme Tid som de forfægte Masaccios Forfatterskab, dog fremhæve disse

---

[1]) Geschichte der italienischen Kunst, Bd. III pag. 182—83.

hans formentlige Værkers Lighed med Masolinos; de sidstnævnte Forfattere anerkjende en saadan Lighed dels i de to unge Spadserende paa „Tabithas Opvækkelse“ og dels i Peters Tilhørere, som erindre om Johannes' Tilhørere i Døbekapellet, og endelig ogsaa, hvor de omtale „Konceptionen“[1]); om dette Billede hedder det nemlig saaledes: „Stilistisch jedoch nähert es sich dem Bilde der „Versuchung“, der „Erweckung Tabithas“ und den geringeren Partien der „Predigt Petri“ in der Brancacci-Kapelle, und zeigt daher Verwandtschaft mit Masolinos Manier“. De ærede Forfattere mene altsaa dog, at Masaccio i de 3 omtvistede Billeder har malet i Masolinos Maner, — hvormed han imidlertid allerede var ophørt i sin „Trinità“ —, og de benytte nu Masaccios formentlige Forfatterskab til „Konceptionen“ som een Støtte til for deres Paastand med Hensyn til de 3 Billeder[2]). Vi see omvendt i „Konceptionens“ umiskjendelige Lighed med „Peters Prædiken“ og „Tabithas Opvækkelse“ et Indicium for, at Masolino og ikke Masaccio er dens Maler, og idet vi i dette Billede tillige finde paafaldende Overensstemmelser med Freskerne i Castiglione d'Olona, kommer det for Kritiken til at danne et forbindende Led mellem Masolinos Værker paa begge Steder, hvorved Försters i sig selv saa urimelige Antagen af to Masolino'er bliver yderligere svækket. Billedet[3]) viser Maria med Kristusbarnet paa sit Skjød

[1]) Crowe & Cavalcaselle, Bd. II pag. 121.

[2]) See baade pag. 110 og pag. 121.

[3]) Florenz' Akademi, Quadri grandi Nr. 36.

siddende paa en Throne, og bag hende, hvilende paa Thronens Ryg, den hellige Anna; hun lægger sin høire Haand paa Datterens Skulder og holder den venstre frem for sig paa en ubestemt Maade; paa hver Side af Maria knæler en Engel, og tre svævende Engle bære foroven et Tæppe, som danner Baggrunden for den hellige Annas Figur. Naar vi see paa Hovedanlægget, da erindres vi mere om Masolino end om Masaccio, og især gjælder det om Maaden, paa hvilken Gevandterne, ved at ligge i parallele lodrette Linier ned fra Tindingerne, danne Rammer om de to Ansigter, at den ikke er Masaccio lig; det Samme maa siges om Draperingen i Almindelighed og særligt f. Ex. om Partiet, der hænger ned fra Annas høire Arm. Medens Typen for Annas Hoved er den samme som den ældre Kvindes, der knæler ved Tabithas Baare, er der derimod unægtelig i Marias Ansigt Træk, som ialtfald nærmere tale for Masaccio end for Masolino, og dette gjælder ogsaa om Barnets hele Figur; Sligt lod sig imidlertid forklare ved, at sidstnævnte Konstner kunde have modtaget nye Indtryk, navnlig fra Donatello; det er især Øinenes Tegning, der afviger fra hvad vi sædvanlig træffe hos Masolino, hvorimod atter Hænderne og det Svage i Maaden at holde dem paa ganske stemme med hans Art og ligesaa stærkt vilde tale imod Masaccios Forfatterskab. Annas venstre Haands ikke ganske almindelige Forkortning finde vi igjen hos en af de Hellige omkring Tabithas Baare, og flere af Englenes smalle

Hænder med de stive Haandled ere et Særsyn, som vi blandt de samtidige Malere foruden hos Fra Giovanni kun gjenfinde hos Masolino, nemlig i Forkynderens Figur i Kollegiatkirkens Loft i Castiglione, — og endelig er der mellem Englenes Ansigter flere, som i en ganske paafaldende Grad ere Gjenbilleder af dem, der omsvæve Gud Fader i Castigliones Døbekapel. Selv om dette Billedes Maler nu ikke — hvad der dog synes rimeligst at antage — er Masolino, men derimod — som Vasari vil — den unge Masaccio, saa bekræfter Billedet dog i tilstrækkelig Grad dette andet Udsagn af Vasari, at Masolino, ɔ: Försters „Künstler von mittlern Gaben“, har været Masaccios Lærer; og ved paa den anden Side at bære stærkere Overensstemmelser tilskue med Masolinos — ɔ: Försters „Genius hervorragenden Ranges“ — Fresker i Brancaccikapellet end med Masaccios egne, maatte vi formode, at ogsaa han — skjøndt rigtignok 2 Aar yngre — havde bidraget til at danne den unge Masaccio, — en Betragtning, der stærkere og stærkere fører os til den Overbevisning, at „der Künstler von mittlern Gaben“ og „ein Genius hervorragenden Ranges“ have været een og den samme Person.

Naar Masolinos Arbeider i Brancaccikapellet efterlade et ulige mægtigere Indtryk end det, vi modtoge af ham i Castiglione d'Olona, saa er ikkedestomindre hans Konstnerindividualitet let kjendelig som den samme paa begge Steder, idet han baade hist og her manifesterer sig som Eklektiker og som tek-

nisk Talent. Vi fandt ham i Kollegiatkirkens Kor indenfor en religiøs Fromheds snævre Ideekreds; her i Kapellet har han ligesom ved en beundringsværdig Elasticitet udvidet sig til at omfatte det Største, der er kommet ham imøde udenfra, og at dette dog har maattet ligge ham særligt nær, følger af hans tidligere Forhold som Masaccios Lærer. Det maa derfor ikke forundre os i de tre levnede Billeder, som vi antage malede samtidigt med Masaccios i de modsvarende Felter, at finde en stærk Overensstemmelse med disse dels i Lys- og Skyggevirkningen og dels i Farvernes almindelige Grundstemning; heri maatte det være Masolino en forholdsvis let Sag at følge Masaccios Spor; og dog er der — som vi i det Følgende skulle see — i den første Henseende en umiskjendelig Forskjel tilstede mellem dem, ligesom det ogsaa gjælder med Hensyn til den enkelte Farve, at denne hos Masolino er finere og zartere end hos Masaccio og paa den anden Side mere overensstemmende med Farverne i Castiglione d'Olona, — en Lighed og Forskjel, som f. Ex. lader sig iagttage i de gule Gevandter. Hvad der imidlertid mere end noget Andet forraader Masolinos Svaghed er, som vi alt have havt Leilighed til at fremhæve, Kompositionen og Tegningen. Med Hensyn til den menneskelige Statur, da har han endnu ikke frigjort sig for hin Tilbøjelighed, som vi ogsaa fandt i Kollegiatkirken, til at gjøre Figurerne lange og Hovederne smaa, hvilket derimod i Billederne i Castigliones Døbekapel er veget for

mere naturlige Forhold — maaske under en Indflydelse af Gentile da Fabrianos Konst. Paa den nøgne Forms Behandling giver han i sin Adam og Eva større Prøver end i Korfreskerne, men naaer langtfra den Routine, som udmærker Figurerne paa den 8 Aar senere malede „Daab“. I sine tekniske Bestræbelser see vi ham altsaa dog i flere Henseender ligesom paa Veien mellem de to Standpunkter af Dygtighed, som han viser i Castiglione d'Olona; men vi maae iøvrigt ikke hos en Maler som Masolino vente at finde nogen Perfektibilitetsudvikling gjennem alle Formens Elementer; netop fordi hans Ideekreds og hans Forbilleder jævnligt skiftede, har der ogsaa over hans hele Udvikling med Hensyn til det Formale været en springende Uro, der yderligere har bidraget til at give ham det Proteusfysiognomi, som han unægtelig viser frem, hvergang man paany har Leilighed til at betragte en af de tre bevarede Billedrækker.

Idet vi i det Væsentlige tage Afsked med Masolino og vende tilbage til Masaccios Arbeider i Kapellet, standse vi først ved det Billede, der er malet under „Daaben“, tilhøire for Altret. Vasari betegner det hele Indhold af Alterväggens nederste Del med Ordene: „il liberare gli infermi, suscitare i Morti, & il sanare gli attratti con l'ombra nello andare a'l tempio con San Giouanni“. Denne Betegnelse tilsteder den Formodning, at Kapellets Bagvæg har indeholdt endnu een Freske foruden de, der nu sees, at nemlig alene Ordene „il liberare gli infermi“ have havt Hen-

syn til det Billede, som indtager Pladsen tilhøire for Altret, og at Vægfladen bag samme har viist Apostlen ifærd med at „suscitare i Morti“ [1]). Med Hensyn til den tilhøire for Altret malede Scene ere imidlertid de nyere Forfattere uenige, og det er egentlig ikke ret lykkedes at finde Betydningen af den. Fra høire Side komme Peter og Johannes gaaende, fulgte af tre Mænd af Menigheden; de ere iførte brede, folderige Kapper, og Peter, som gaaer foran, er fremstillet som Apostelfyrste, med Haaret ordnet i en tredobbelt Krands. En ung Moder med sit Barn paa Armen kommer ham imøde, og bag hende sees en Mand, støttende sig paa en Stav, og to Kvinder; Peter rækker den unge Moder en Almisse eller Gave, og i Vinklen, som deres Arme danne, kommer et tilbagebøjet Hoved tilsyne, — som af en Syg, der venter paa Apostlens Hjælp. Endelig ligger foran Peters Fødder en mandlig Skikkelse udstrakt, — enten af en Død eller af En, der vil søge Helbredelse ved at berøre Peters Fod; men denne Figur saavelsom hele den venstre Side af Billedet er i høi Grad ødelagt ved Fugtighed og Overmaling. Baggrunden dannes af Arkitektur, bag hvilken endnu sees Omrids af høie Bjerge.

---

[1]) Giovanni Cinelli, der i sin Udgave af Fr. Bocchis „Le bellezze di Firenze“ (1677), pag. 160—161, modsiger Bocchis Paastand om, at Masaccio skulde have malet samtlige Billeder i Brancaccikapellet, har, hvor han angiver Indholdet af Bagvæggens Billeder: „il liberar gl' infermi, il suscitare i morti, sanar gl' attratti con l'ombra“. — Det store Alter blev opstillet Aar 1772.

Padre Tanzini forklarer dette Billede som Ananias' Død og Uddelingen til de Fattige af de Menigheden med Urette berøvede Midler[1]); men hermed strider Peters Ansigt og hele Fremtræden; han er ikke dømmende, men rækker Gaven med en rolig Tillid til dens Virkning; almindeligt fortolkes Scenen derfor ogsaa som en „Almosenspende"; men Forundringen i den unge Moders Ansigt gjør det naturligere at følge Vasaris Forklaring og at antage, at Peter rækker hende Noget, hvis Virkning vil være en mere end almindelig; og naar vi see paa hendes og endnu een af de ledsagende Kvinders Hovedbedækninger, da bliver det vel rimeligst at antage, at Konstneren har villet knytte sin Fremstilling til disse Ord af Apostlenes Gjerninger: „Der kom ogsaa en Mængde fra de omliggende Stæder til Jerusalem, som bragte Syge og dem, som vare plagede af urene Aander, og de bleve alle helbredede". Med Hensyn til en Kjæde, som Peter holder i den venstre Haand, da maa denne forklares i Forhold til de af Menigheden, der ledsage ham, ifølge Apostlenes Gjerninger II, 45: „— og de solgte deres Eiendomme og Gods og delte det ud til Alle, eftersom Nogen trængte". Iøvrigt har dette Billede paafaldende Svagheder i Sammenligning med Masaccios andre Fresker i Kapellet. Medens Peter i de senere Billeder faaer sin Betydning ved sin Fremtræden, ved sin Plads i Rummet og Forholdet

---

[1]) Apostlenes Gjerninger V, 1 ff. Kfr. Crowe & Cavalcaselle, III pag. 111, Note 43.

derigjennem til de øvrige Figurer, er hans Værdighed her given ham i Form af det samme ydre Tegn, som Byzantinismen og ogsaa de tidlige Sienesere og Florentinere anvendte, nemlig den tredobbelte Tonsur; han bidrager ikke i nogen Maade til at forme Kompositionen, men denne har været i Fare for at falde fra hinanden, og Masaccio har kun reddet Enheden ved i Vinklen mellem Peters og den unge Moders Arme at anbringe hint ovenfor nævnte Hoved af en bagved knælende Syg. Behandlingen af Skygge og Lys mangler en gjennemgaaende Enhed, idet Figurerne bag den unge Moder skille sig ud fra hende, og hun atter fra Apostelgruppen; den unge Moder med sit Barn er finere ikke blot i Trækkene, men ogsaa i Modelleringen, end de, der omgive hende. Endelig maa den i Forgrunden liggende Figur, der er udstrakt i hele sin Længde paa tværs for Tilskueren, regnes for et mærkeligt Særsyn i et Billede af Masaccio. I Anledning heraf opstiller nu Förster den Antagelse, at dette Billede ikke helt hidrører fra Masaccio, men at det er blevet fuldført af en anden Maler — maaske af Fra Filippo —; men det forekommer os dog rimeligere at antage, at Masaccio har havt en Medhjælper under selve Udførelsen af Billedet, og at denne har været Masolino; den unge Moders Figur maa — baade ved Ansigtstrækkene, ved Turbanen, som hun bærer paa Hovedet, og maaske endog ved Foldemotiverne i det overmalede Skjørt — siges at være i et vist stilistisk Slægtskab med Korloftet i Castiglione, og ogsaa

ud af de to Hoveder længst tilhøire i Billedet taler den Masolino egne mildere Karakter. Hvor nær ligger det da ikke at antage, at han ved sin Tilbagekomst fra Ungarn i Begyndelsen af 1427 har fundet Masaccio beskjæftiget med dette Billede, og at han har lagt Haand med paa Værket, for at de desto hurtigere kunde faae Stilladset reist til Arbeidet i de øvre Felter.

Hvad enten denne Antagelse maatte tiltrædes eller ikke, lader det sig ialtfald ikke negte, at der er stærke Indicier tilstede for, at dette er det tidligst udførte af Masaccios Billeder i Kapellet; herfor taler ikke mindst en Lighed med en Tegning, som opbevares i Uffizierne, og som med temmelig Sikkerhed kan siges at være udført kort i Forveien. Det er Origiginaludkastet[1]) til en Del af hint Optog — „la sagra“ —, som Masaccio malede i den første Klostergaard; et Par af Figurerne bære her svære Overklædninger, og disses Foldemotiver stemme saa temmelig overens med dem, som vi finde i Peters og Johannes' Kapper, medens de øvrige Billeder fjerne sig noget fra denne Draperemaade. Betragte vi fremdeles de to Apostelfigurer med Hensyn til Maaden, hvorpaa Lys og Skygge ere satte mod hinanden, da ligger der atter heri en Forskjel fra de senere Billeder, hvor Foredraget paa

[1]) Lanzi beretter i sin „Storia pittorica“, vol. I pag. 50, at han har seet en Tegning til Masaccios „sagra“ hos en af Pavias Lærde P. Letta Fontana Barnabita, og Vasari Le Monniers Udgivere (Bd. III pag. 161) troe at vide en saadan Tegning i en lombardisk Konstelskers Besiddelse.

engang har mere Lethed og mere Bredde, idet Aftoningen spiller en stærkere Rolle; og atter her tør vi antage, at nærværende Billede betegner en Overgang fra en malerisk Behandling, som Masaccio tidligere har anvendt. Navnlig nærme Peters Hoved og Overlegeme sig — mere end noget Andet i Kapellet — til den skarpere Fordeling af Skygge og Lys, som er tilstede i hint Brystbillede af en gammel Mand med hvid Baret paa Hovedet, som under Nr. 1167 findes i Uffiziernes Galleri[1]). Ogsaa dette Portræt lader sig med en vis Rimelighed sætte i Forbindelse med Indvielsesoptoget fra den første Klostergaard. Vasari beretter, at den florentinske Adelsmand Simone Corsi i sit Hus havde en Del af de Portræter, som vare afbildede paa „la sagra“, malede af Masaccios egen Haand. Det ligger meget nær at formode, at disse Portræter ikke have været Gjentagelser, men Skizzer, som Masaccio har taget enkeltvis, og som Simone Corsi har erhvervet af Konstneren. See vi nu ret paa Brystbilledet i Uffizierne, da gjør dette netop Indtrykket af at være en Originalskizze; Ansigtets Træk ere grebne med det øieblikkelige Syn for Karakteren, og man seer Penslens Hurtighed paa for-

---

[1]) Dette Portræt bliver ligesom hint andet Masaccio tilskrevne Brystbillede i Uffizierne (Nr. 286; kfr. ovenfor pag. 68) af forskjellige Fagmænd frakjendt Masaccio. O. Mündler troer at see Fra Filippos Haand i det, og Cavalcaselle er mest tilbøjelig til at tilkjende Botticelli (!) det. Det forekommer os dog ikke, at der er nogen egentlig Grund til at betvivle Masaccios Forfatterskab.

skjellige Steder, saaledes f. Ex. paa det høire Ærme og den venstre Skulder. Der er da Grund til at troe, at vi i dette gamle, kloge Ansigt have et Portræt af en af hine Statsmænd, der bleve malede paa „la sagra“, og vor Formodning fører os i denne Henseende endog i en bestemt Retning. Det maa indrømmes, at Dragten ikke er det, som røber Statsmanden; den Gamle sidder i en hvid Bluse, der nærmest kunde ligne en Munks eller Geistligs Underklædning, og paa Hovedet har han den hvide Baret, der sidder ham langt ned i Nakken og trykker Ørene frem; men betragte vi det gamle, rynkede Ansigt, da udtaler dette paa en mærkelig Maade en Blanding af Klogskab og Resignation; der ligger i Mundens Lukke udtrykt det Bevidste og Erfarne, paa samme Tid som Øinene see langt bort, ud over hele Bevidsthedens og Erfaringens Sphære. Nu vide vi om en af de paa „la sagra“ afbildede Statsmænd, om Bartolommeo Valori, at han efter et langt og virksomt Liv i Statens Tjeneste i sin høie Alder trak sig tilbage til Klostrets Ro; han begyndte sin Embedsvirksomhed i Aaret 1390 og beklædte i Løbet af 33 Aar forskjellige indflydelsesrige Stillinger, for derefter at tilbringe sine fire sidste Leveaar i Klostret ved S:ta Croce — som Litta[1]) siger: „per dedicarsi a Dio, e con fama di Magistrato valentissimo, integerrimo ed instancabile“; og han døde sammesteds den 11te Sept. 1427

---

[1]) Famiglie celebri Italiane, Valori di Firence, tav. I.

og blev begraven i Kirken selv, hvor en Ligsten, udført af Lorenzo Ghiberti, dækker hans Grav. Allerede Litta beklager dette Monuments ødelagte Tilstand, og der lader sig, hvad Portrætligheden angaaer, Intet slutte med Hensyn til vort Billede; han hviler udstrakt, iført en Kappe og en lignende Hovedbedækning som den, Masaccios Olding bærer. Er vor Hypothese rigtig, da lader Billedets Historie sig forfølge et Stykke frem i Tiden. Raffaello Borghini beretter i sin „Riposo“ [1]), at han i sin Ven den yngre Bartolommeo Valoris Hus har seet et Portræt af Baccio Valori il vecchio, malet af Masaccio; og Francesco Bocchi omtaler i sin Bog „Le bellezze di Firenze“ Casa Valori som det paa Konstskatte rigeste Hus i Florenz og meddeler bl. A., at der her fandtes et formeligt lille Galleri af Portræter af udmærkede Mestre [2]), — blandt hvilke det da ikke er usandsynligt, at det her omtalte Billede har befundet sig [3]). Casa Valori eiedes dengang af den yngre Baccio Valoris

---

1) Raffaello Borghini, Il Riposo (1807), vol. II pag. 89.

2) Kfr. Cinellis Udgave 1677, pag. 368.

3) Det anførte Skrift omtaler endnu (pag. 366) et lille Temperabilled i Casa Valori, nemlig: „un parto di una Santa di mano di Masaccio di gran bellezza di vero: dove oltra la donna di parto, che è fatta con somma diligenza, è bellissima una figura. che picchia un uscio, e dentro ad una paneretta, che ha in capo porta un cappone; la quale è panneggiata con tanta grazia, che del tutto par vera“. Dersom dette Billede virkelig har hidrørt fra Masaccio, da maa det beklages, at saavel det som de hos Vasari og Baldinucci nævnte Predella'er ere gaaede tilgrunde.

Sønnesøn Alessandro, med hvem Slægten uddøde den 12te Nov. 1687. Hvilken Skjæbne Familiens Konstskatte senere have faaet, tør vi ikke have nogen Formodning om; Masaccios Oldingeportræt er fra Familien Corbolis Besiddelse kommen i Florenz' Uffizier.

Det brede Felt ligeoverfor Masolinos „Tabithas Opvækkelse“ og Peters Møde med Krøblingen har Masaccio udfyldt med een stor Komposition, i hvilken han viser sig for os i sit Genies fulde Kraft. Dette Billede er ikke blot det betydeligste og mest fremtrædende i hele Kapellet, men det er i det italienske Maleries Historie et epokegjørende Værk, der paa særlig Maade betegner Gjennembrudet fra det Gamle til det Nye og stiller dets Maler som den første Repræsentant for „Renaissancen“ i specifik Forstand. Det er i et Værk som dette, at Masaccio staaer som „det store Mellemled mellem Giotto og Rafael“. Giottos indtrængende fine Fortælling er her forvandlet til en Strømning af subjektiv Fylde og Fynd; og Rafael har i Masaccio sin første egentlige Forløber. Layard vurderer dette Billede lige med Vatikanets Stanzer, og dette vistnok med god Ret; thi hvad vi end savne af rafaelisk Ynde og Harmoni, viser Masaccio sig til Gjengjæld for os i en umiddelbar subjektiv Kraft, som hverken Rafael eller nogen anden senere Maler har naaet.

Kristus staaer midt i Apostlenes Kreds og har netop udtalt et Ord, der synlig optager Alle. Opkræveren, som forgjæves har forlangt Skatten af Peter,

har nærmet sig fra høire Side og fremfører paany med udstrakt Haand sin Fordring. Tilvenstre staae Peter og Johannes Kristus nærmest, og denne rækker Haanden ud og byder Peter at gaae hen til det nære Vand, hvor han i Munden paa den første Fisk, han fanger, skal finde Mønten, hvormed Skatten skal betales. Med et Udtryk af urolig Spørgen følger Peter med Armen Retningen, som Kristus angiver, medens Johannes betragter ham med et Blik af rolig Tillid; bagom disse fire Skikkelser, der saaledes udgjøre de egentlige Deltagere i Handlingen, danne de andre Apostle en Kreds, og man læser Opmærksomhed og Forundring i Alles Miner og Blik. Tilvenstre i Mellemgrunden sees Peter i en sammenbøjet Stilling at udføre Kristi Befaling, idet han ved Søens Bred er ifærd med at udtage Mønten af Fiskens Mund; tilhøire overgiver han Skatten til Opkræveren, som her holder en Stav, der viser ham beredt til at gaae bort. Denne sidste Scene foregaaer med den underste Del af en Bygning til Baggrund, medens Omgivelserne i den øvrige Del af Billedet dannes af et Landskab med Træer og høie Bjerge.

Det er en Samling af mægtige, imponerende Skikkelser, der udgjøre Billedets Hovedgruppe. Høihed og Simpelhed betegner Kristus, som han træder frem i Kredsen og retter sin Befaling til Peter. Vi erindres ved hans Figur nærmest om hin ubekjendte Helgen, der i Kapellet i S. Clemente staaer omgiven af Krigere, men Ansigtstrækkene ere her i vort Billede

mere udprægede og falde i kraftige Flader, Blikket er bestemtere, og de store Gevandtmotiver give Kristi Fremtræden Bredde og Vægt. Peter og Johannes udtrykke hver især det Menneskelige i fyldig Kraft; Peters lange nedadvendte Næse og fremspringende Underansigt forraade den ildfulde, aktive, energiske Natur; han retter Blikket spørgende paa Kristus, og hans brændende Forhold til hvad denne har sagt lægger sig talende for Dagen i de stærkt rynkede Bryn og den kraftige Bevægelse med Armene. Johannes, hvem vi i de andre Billeder kun see som Peters Ledsager, gjør sig her gjældende som hans Kontrast i Karakteren og bliver derved en væsentlig Faktor i det Heles Harmoni; han staaer ved Peters Side som den rolige og frodige, i sig selv hvilende Natur, og tillige som den unge og skjønne Skikkelse; hans Profil nærmer sig den græske, Haaret hænger i lange krøllede Lokker ned over Panden, og Godhed og Tiltro lyser ud af de aabne, ædle Træk. De øvrige Apostle har Masaccio med et fint Skjøn vidst at fordele i Rækken; bagest sees en face to ældre Hoveder, der danne en passende Afvexling til Kristi og Johannes' yngre Skikkelser; navnlig det ene har baade i Karakteren og Behandlingen en Finhed, der ikke er almindelig hos Masaccio. Tilvenstre staaer Andreas og afslutter med sin brede, kraftige Figur Rækken af dem, der danne den ydre Kreds, og denne sluttes tilhøire af Thomas, ligeledes en mægtig Skikkelse paa vel mindst 30 Aar; hans Kappe falder i

store Folder omkring ham, idet Fligen er slaaet over Skulderen; han er som draperet Figur at regne til det Betydeligste, som Masaccio — og dermed tillige den hele Konstepoke — har frembragt[1]).

Den hele Handling er gjennemstrømmet af et kraftigt øieblikkeligt Liv, som lader Masaccios fornemste Egenskaber og Evner komme til deres Ret, men som tillige aabenbarer enkelte Svagheder og Mangler. Vi havde alt ovenfor Leilighed til at iagttage, at Masaccio ikke tegner den legemlige Form fuldkomment korrekt, men ligesom modificerer den efter dens Forhold i den dramatiske Helhed; dette lagde sig for Dagen i Adams og Evas Figurer i Udjagelsen, og det kom igjen i den saakaldte „Frysende“ paa Daabsbilledet. Dette Samme er nu atter tilstede i Skattekræverens Figur, der klædt i Bluse og med nøgne Ben træder hen til Kristus; idet han udstrækker den venstre Haand for at forlange Skatten og samtidigt med den høire peger i den Retning, hvor Betalingen — som Biepisode — finder Sted, faaer hans Overlegeme en Skjævhed, der ligesom stærkere betoner hans Forlangende, men som ikke stemmer med den naturlige Form. Vi see saaledes, at Masaccio, idet han som det subjektive Livs Maler bryder frem af Giottismen, endnu ikke formaaer at lade dette subjektive Sjælelige i mikrokosmisk Ro

---

[1]) Vasari beretter, at Masaccio i denne Figur har portrætteret sig selv, ligesom han nævner en af Figurerne paa det følgende Billed som Masolinos Portræt.

faae Udtryk i Legemets Form, og gjennem en harmonisk Skala af Bevægelser udtale de vexlende Tilstande og Forhold; men det Subjektive er endnu kun til for ham i Frembrudets Strømning, og i denne raader han ikke fuldkomment over Formens Korrekthed og heller ikke over Bevægelsens uvilkaarlige Liv. Der er i Maaden, paa hvilken Kristus udstrækker Haanden, noget altfor bevidst Expressivt, som ikke stemmer med Figurens øvrige ophøiede Karakter, og Peters Armbevægelse giver ham en umiddelbar Voldsomhed, som nærmest beroer paa, at Armen ikke kommer tilsyne i sin Form, men omsluttes af Ærmet som af en Cylinder; noget Lignende gjælder om Andreas' høire Arm, som paa en ikke heldig Maade afbryder Betragteren i med Øiet at følge den af Peter angivne Retning.

Naar det altsaa maa betragtes som en afgjort Mangel hos Masaccio i Forhold til det 16de Aarhundredes store Epoke, at han ikke formaaer i fuld Harmoni at brede sig i sin Fremstilling, saa bestod derimod Fremskridtet udover den foregaaende Tid netop i, at det Subjektive kom til Gjennembrud. Crowe & Cavalcaselle sammenligne det Billede, hvorom vi her tale, med Giottos Fremstilling af Johannes' Himmelfart i Cappella Peruzzi og fremhæve den ensartede Maade, paa hvilken hos begge Konstnere Stoffet er fordelt. Det maa imidlertid bemærkes, at om end en saadan Overensstemmelse til en vis Grad er tilstede, saa er ikkedestomindre Principet for deres

Fremgangsmaade forskjelligt. Giottos Komposition beroer væsentligt paa Fordeling i Fladen, Dybden af Rummet er han derimod ikke Herre over, og af hans harmoniske Anvendelse af Linier og Farve havde endnu ingen mere kraftige Ensidigheder udviklet sig, hverken Clairobscuret, som blev et saa væsentligt Udtalelsesmiddel for Masaccio, eller en slig Anvendelse af Linier og Konturer, som vi f. Ex. finde hos Fra Giovanni og Benozzo Gozzoli. Masaccio manglede nu ingenlunde denne samme Sands for Virkningen i Fladen; dette har han i nærværende Billede navnlig lagt for Dagen ved at tage Adams og Evas Figurer paa den kun svagt fremspringende Indgangspille med i Beregning for Totalvirkningen; men det Bestemmende for hele hans Komposition har været et helt Andet end denne giotteske Fordeling. Hans Trang udtaler sig paa alle Punkter som den at fremstille det indenfra sig udviklende og udstraalende Liv; derfor blive hans Figurer ikke længer fromme Menighedsbrødre, som dem, den foregaaende Periode saa ofte fremstillede, men villiefaste Individer, der opfyldte af menneskelig Værdighed frit bevæge og brede sig i den illusoriske Luft; og denne samme indenfra kommende Magt lægger sig ogsaa for Dagen i Kompositionen; vi have alt ovenfor fremhævet denne Masaccios ægte dramatiske Fremgangsmaade, at lade en aktiv Kraft i Billedets Hovedfigur seirende overvinde og beherske en svagere, men mere flertallig Modsætning, og idet denne seirende Part bliver Handlingens

prægnante Udgangspunkt, kommer den til at virke bestemmende endog paa de andre Figurers Stilling og Plads.

Det er her Kristus, fra hvem Handlingens Bevægelse udgaaer. Vi bemærke først, at idet han udtaler sit Ord til Apostlene, slaaes Momentet an, og Momentet er atter Betingelsen for, at det Sete træder frem for vor Opfattelse som Fænomén. Der laa heri et forløsende Skridt udover den foregaaende Tids Konst. Vel havde allerede Giotto gjennemgaaende skildret de bibelske Optrin uden noget Brud paa Tidsenheden; ligeledes havde f. Ex. Antonio Veneziano i sin „Rainers Død" fremstillet et enkelt Øieblik, og selv en mere underordnet Mester som Ugolino di Prete Ilario havde — om end kun gjennem et bevidst og forstandigt Overlæg — overholdt Samtidigheden i de forskjellige Smaascener, som hans „Mariæ Fødsel" indeholder. Det, hvoraf Masaccio gjør Anvendelse, er imidlertid ikke den blotte Samtidighed, men derimod det Momentane, saaledes som dette fra den beherskende Midterskikkelse tager alle Billedets Figurer i Beslag. At Kristi Ord kunde have denne saa kraftige og ubetingede Virkning, det beroede nu paa selve den Magt, som det indeholdt; det er nemlig et mirakuløst Ord, som han udtaler, og idet Konstneren — i dette og de følgende Billeder — gjør sin Hovedfigur til Miraklets Udøver, da gjør han ham med det Samme til Talsmand for hvad der inderst bevægede ham selv. Underet træder her i Brancaccikapellet som det be-

sjælende Element bag Masaccios Fantasi og faaer derved for første Gang en væsentlig Indflydelse paa det italienske Maleri. Det 14de Aarhundrede havde nu og da fremstillet overnaturlige Begivenheder, men disse vare væsentlig blevne skildrede som Tildragelser; Masaccio forkynder derimod her Underet som det, der skal skee; han bliver derved saa at sige staaende i Modsigelsens Uro, der gjennemstrømmer Apostlene og maler sig som Forundring paa deres Ansigter. Han anvender kun sine Biepisoder for at give den mest nødvendige Forklaring af det, som foregaaer.

Naar da Masaccio har havt en saadan bestemt aandig Faktor som det, der i høieste Forstand besjælede ham, saa maae vi altsaa ikke forstaae dette Forhold, som om han kun ifølge en vis Forkjærlighed har truffet Valget for disse sine Fremstillinger. For det sande Geni er Forholdet til Konstværket ikke dette, at Konstneren efter vilkaarligt Overlæg vælger Fremstillingens Gjenstand, men denne samme er ligesaa meget det, som ved at paatrænge sig hans Tanke og træde frem for hans Fantasi kræver sin Form. Der er imellem Konstneren og hans Æmne en dobbelt Strømning, en gjensidig Funktioneren af hvad der ligger i enhver af dem som Krav. Vi iagttoge allerede i Katharinakapellet en Tilbøjelighed hos Masaccio til at frembringe en dramatisk Virkning ved at sætte en seirende Figur som Kompositionens Midtpunkt, men den mest fremtrædende Grundbestemmelse, som gjorde Katharina til denne seirende Part, var

endnu en negativ, nemlig Uskyldigheden; hendes Forhold til de Skriftkloge og Afgudsdyrkerne var endnu kun et overtydende, og Kompositionen fik ikke helt ud i det Periferiske en indenfra selve Handlingens Centrum krævet Form, men denne mødtes med et udenfra anordnet, medbestemmende Element. Idet nu Masaccio gribes af Forestillingen om Underet, fører dette, ved som det Uendelige og Ubetingede at tale igjennem ham, hans konstneriske Skaben op til dens høieste Potens; han forøger sine Udtalelsesmidler og finder i nye Formelementer Underets Udtryk; dels gjennemfører han sin Kompositionsform, idet Underets Uendelighed hæver enhver Reflexionsmodsætning og som det ikke blot Seirende men absolut Seirende bestemmer Alt ud fra Handlingens Midtpunkt, og dels bringer han en ny Farvebehandling til Anvendelse, idet Underet i Clairobscuret tager sit adækvate koloristiske Udtryk.

Det er da her Kristi underfulde Ord, der spreder Apostlene i en Kreds. Vi havde ovenfor i Masolinos „Tabithas Opvækkelse“ Leilighed til at iagttage en tilsyneladende Efterligning af denne Masaccios Kompositionsmaade; en lignende lader sig nu ogsaa paavise med Hensyn til Behandlingen af Skygge og Lys. Masaccio anvender en bred Paasætning af en kold graa Farve i de belyste Kjøddele, som han forstaaer at give en let Aftoning i Forhold til de varme Skyggepartier, og det er for en meget væsentlig Del denne Medieren af stærke Modsætninger, som giver

hans Stil dens kraftige og mandige Karakter. Layard fremhæver nu med Rette, at de af Vasari og Rumohr Masolino tilskrevne Billeder udvise den samme Behandling af Skygge og Lys som Masaccios, og den nævnte Forfatters Bemærkning om denne Sidstes „peculiar method of giving the effect of relief and roundness by placing the high lights on the edges of his forms“ lod sig ogsaa anvende paa Tabithas Opvækkelse med samme Ret som paa Syndefaldet og Peters Prædiken; men naar vi nu desuagtet see, at Masolinos tre Billeder gjøre en svagere Virkning, da beroer dette alligevel for en Del paa hans Behandling af Skygge og Lys. Det er med Hensyn til det Billede, vi her omtale, særdeles træffende, naar Crowe & Cavalcaselle bemærke, at Farven er det, der først fængsler Øiet og umærkelig fører det over til at følge Linierne, som de føie sig i hinanden[1]). Men denne Bemærkning lader sig ikke med saa fuld en Ret anvende paa Masolinos Billeder, idet her Konturerne — hvad vi alt ovenfor havde Leilighed til at fremhæve — strax ved det første Syn gjøre sig stærkere gjældende i Indtrykket. Hertil kommer imidlertid en anden og mere væsentlig Forskjel: for Masaccio bidrager Lyset i hver Apostels Hoved til at udtale en individuel Tilstand og Karakter; paa Johannes' Pande ligger det roligt, over Andreas' Ansigt og mægtige

---

[1]) Vi henvise til hvad Crowe & Cavalcaselle sige angaaende Masaccios hele tekniske Fremgangsmaade (Bd. II pag. 114—115).

Skjæg ligger det i een stor Masse og bidrager derved til at vise ham som den, der er stærkt slaaet af Kristi Ord, og paa Peters Ansigt maler det paa en gribende Maade Uroen, idet det bryder sig i en Mangfoldighed af Smaaflader. For Masaccio er Lysvirkningen et Moment i Formens Totalitet og er som saadant med i hele hans indre Syn; Masolino anbringer vel ogsaa Lyset paa de fremspringende Steder, men paa en mere vilkaarlig Maade, idet Spørgsmaalet om, hvilke Steder der blive de mest fremspringende, allerede har faaet sin Afgjørelse ved Figurernes Stilling og Holdning; det fremhæver hos den ene af de gamle „Hellige“ Skjægget og Hovedhaaret, hos hans Sidemand Skjægget og den skaldede Isse, og hos Peter Tindingen. Naar vi nu tage Hensyn til, at i Masolinos Billeder i Castiglione d'Olona — og særligt i den senest udførte Cyklus i Døbekapellet — Manglen af en kraftig Modsætning af Skygge og Lys er en følelig, saa ledes vi til den Antagelse, at Vasari med Urette tildeler ham den Ros „at have begyndt med at forstaae Skygge og Lys“ [1]), og at de Egenskaber, som han i denne Henseende har lagt for Dagen her i Brancaccikapellet, skyldes den Omstændighed, at han har arbeidet samtidigt med Masaccio, hvem han har stræbt at følge saa langt som muligt. En

---

[1]) Vasari Le Monnier, Bd. III pag. 137. Lanzi, Storia pittorica (1822), vol. I pag. 49, gaaer videre, idet han endog daterer en „ny Stil“ fra Masolino.

Modellering ved Skygge og Lys finde vi allerede hos Giotto og endnu stærkere hos Simone Martini, men Masaccio er den første Maler, hos hvem det egentlige Clairobscur træder frem som et prædominerende Formelement; og naar vi nu lægge Mærke til, at det formodede Portræt af Baccio Valori viser den paapegede meget mere realistiske Fremgangsmaade — i Medfør af Æmnets Karakter —, saa see vi ogsaa i den lette Medieren af de stærke Modsætninger en ved Æmnets Natur fremkaldt Form. Maaden, paa hvilken de lysende Dele ligesom umærkeligt og dog i en stærk Modsætning bryde frem af de varme omgivende Skygger, har i sig selv noget med det Underfuldes Natur Beslægtet.

Layard antager, at ogsaa Billedet tilvenstre for Altret i nederste Række — „il sanare gli attratti con l'ombra nell'andare al tempio con San Giovanni" — er malet inden den nysomtalte større Komposition, og hvorvidt han har Ret heri eller ei, maae vi lade staae hen som et ubesvaret Spørgsmaal. Billedet staaer næppe tilbage for det foregaaende hverken i Kompositionen eller i Lysvirkningen. De to Apostle komme fra Dybden af Rummet, langsomt og med afveiede Skridt, ud mod Beskueren; Peters høire Arm hænger ned paa en Maade, som gjør det kjendeligt, at ingen virksom Indgriben skal finde Sted, men han er synligt opfyldt af sin Gangs undergjørende Virkning; hans Blik er alvorligt og strengt, Johannes følger ham som den, der i ham har Veien betegnet.

Tilvenstre langs en Mur sees de Lamme, som haabe paa Hjælp; idet Peter gaaer forbi, gjør en af dem et Skridt frem og retter med opløftede Hænder Blikket paa ham i bønligt Begjær om Helbredelse; Sygdommens Præg ligger over det store og brede Ansigt, og den ellers kraftigt byggede Mand synes nu at søge den sidste Hjælp for sine langvarige Lidelser. Ved Siden af ham sidder en anden halvnøgen mandlig Skikkelse med Armene korslagte over sit magre Bryst, holdende en Krykke i den venstre Haand; han venter endnu paa Peters Komme, hans Ansigt udtrykker Tillid og Taalmod. Nærmest i Forgrunden kryber en Yngling frem paa sine Hænder, og bag Apostlene komme endnu et Par Skikkelser tilsyne.

Dette Billede gjør baade ved Hovedtanken og ved Gjennemførelsen en gribende Virkning. Idet Apostlene ligesom svangre med Underets Kraft gaae deres Gang, er det betegnende, dels at de komme fra Dybden af Rummet, fra den usete Region, og dels at de ikke have noget i Billedet synligt Maal; deres undergjørende Vandring faaer derved en saa meget mere ophøiet Karakter — et Præg af „Selbstzweck“; de skride roligt frem, og man læser Takten af deres Gang i Peters Ansigt og i Holdningen af hans høire Arm. Paa en skjøn Maade har hos de Værkbrudne det Sjælelige faaet Overvægten, og Udtrykket af Tro, Tillid og Forventning ophæver det Sørgelige i selve deres Existents; de danne en Halvkreds om Peter og Johannes, idet Apostlenes Værdighed holder dem i Af-

stand, paa samme Tid som deres egen Trang til Helbredelse drager dem til. Hvad der imidlertid væsentlig bidrager til den Virkning, som Billedet gjør, er atter den mesterlige Behandling af Skygge og Lys; paa Peters Ansigt ligger Lyset over de stærkest udbuede Dele paa en saadan Maade, at det meddeler Karakteren af en selvlysende Kraft, som forhøier Virkningen af hans underfulde Fremskriden; og det Samme gjentager sig, om end langtfra saa fremtrædende, hos Johannes; i Hovedet af den Syge, der opløfter Hænderne mod Peter, har derimod Lys og Skygge en kraftig Modsætning, der ligeligt deler de brede Ansigtstræk og lægger over dem ligesom et Gjenskin af Haab og Mistrøst, Lykke og Smerte, som det, den Syge nu skal finde en Afgjørelse for; i de to nærmeste Værkbrudnes Ansigter er Fordelingen roligere, — i Overensstemmelse med deres mere fattede og tillidsfulde Venten. Idet Masaccio altsaa fremdeles anvender Clairobscuret som et Middel i sin Karakteristiks Tjeneste, overholder han strengt den totale Enhed i Lysets Fald; alle Hovederne staae i en og den samme fælles Belysning, og det hele Billede gjør derved Indtrykket af at være blevet til i et eneste Øiebliks geniale Syn.

I det store Freskofelt under Billedet, hvor Kristus befaler Peter at hente Mønten i Fiskens Mund, har Masaccio paabegyndt en storartet Komposition, som han imidlertid ikkun delvis har kunnet føre til Ende. Æmnet synes her at være hentet fra det 44de Kapitel

af Jacobus a Voragine's „Legenda aurea“ [1]), hvor der fortælles om Peters Opvækkelse af Kong Theophilus' Søn. Peter prædikede i Antiochien og vilde trods Fyrstens Bebreidelse, at han forvendte Undersaatternes Sind, ikke høre op med at bekjende Kristi Tro. Han bliver da kastet i Fængsel, hvor han tilbringer flere Dage uden Spise og Drikke. Paulus erfarer dette; det lykkes ham at skaffe sig Indgang hos Fyrsten, og han faaer Leilighed til at bringe den allerede næsten døende Apostel Mad i Fængslet; derefter omtaler han Peter for Theophilus som En, der helbreder Syge og opvækker Døde, og Kongen forlanger da tilsidst, at han skal kalde hans for 14 Aar siden afdøde Søn tillive igjen. Peter føres ud af Fængslet, man aabner Monumentet, han beder for den Døde, og denne reiser sig øieblikkeligt. Theophilus og hele Antiochiens Folk bleve da troende, byggede en prægtig Kirke og opreiste i Midten af den en høi Throne, paa hvilken de satte Peter, for at han kunde sees og høres af Alle.

Masaccio har benyttet denne Fortælling saaledes, at han tilvenstre har tænkt sig Fladerummet paa Indgangspillen anvendt til Paulus' første Møde med Peter ved Fængslets Gittervindue; dernæst har han i den midterste større Del af Væggen paabegyndt selve Opvækkelsesscenen, og endelig har han tilhøire vist „St. Petrus in cathedra“ — det eneste fuldførte

[1]) Jacobus a Voragine, Legenda aurea, ed. Graesse (1843) pag. 178 ff.

Parti af det Hele. Peter sees paa sit ophøiede Sæde, omgiven af en Gruppe af Staaende paa hver Side og af Tre, der knæle foran ham med Ryggen vendt mod Beskueren; han holder sine Hænder sammenlagte op for sig, bøjer Hovedet tilbage og retter Blikket mod Himlen, idet han af sin fulde Sjæl opløfter sig i Bøn. Kompositionen har denne Overensstemmelse med det foregaaende Billede — Helbredelsen af de Lamme —, at det Sjælelige, som opfylder Apostlen, er tænkt og følt som saa stort, at han ligesom hæver sig ud over Forholdet til de Tilstedeværende. Han beder for hele Menigheden, men i en saa udelt Henvendelse mod det Høieste, at de, der omgive ham, forblive dels lyttende, dels indbyrdes spørgende. Det er atter her i væsentlig Grad Lysvirkningen, der tjener Masaccio som Udtalelsesmiddel; Lyset ligesom strømmer ud af Peters tilbagebøjede Hoved og meddeler det dets høitidelige, næsten visionære Karakter.

Naar Förster udtaler[1]), at Sammenhængen mellem Æmnerne for Fremstillingerne her i Brancaccikapellet er en vel løs, og at Valget ikke er truffet heldigt, eftersom f. Ex. Høvedsmanden Cornelius' Daab eller „Vogt mine Faar!“ have større Betydning i Peters Liv end „Under-Historierne“, da maae vi ifølge vort Foregaaende antage, at det, som har ledet Masaccio i hans Valg, netop har været hans eget stigende Forhold til Underet selv, og herfor taler yderligere

---

[1]) Bd. III pag. 157.

Hovedanordningen i nærværende Billedes store Midterparti. Medens i Daaben Kompositionen ikke helt lod sig iagttage, men det Simple og Store i Anlægget dog syntes paabudt af Følelsen af det Høitidelige i den hellige Handling, — medens vi i Billedet, hvor Kristus befaler Peter at hente Skattepengen i Fiskens Mund, saae det Underfulde ligesom i dets Resonnants i de underbetagne Apostle, og medens vi derefter i Helbredelsen af de Lamme saae Underet som iboende „Selbstzweck“ reflektere sig paa mere reale Faktorer, — saa har det nu været Konstnerens Trang at drage denne Modsætning stærkere frem. Idet han tilhøire har opreist Peters Throne og tilvenstre Theophilus’ med Front ud mod Midten af Billedets Rum, har hans Tanke med Hensyn til hvad der skulde udfylde dette sidste været den at forbinde de om de to Throner staaende Figurer ved en tæt Kreds af Tilskuere, som i sig skulde danne en realistisk og afvexlende Masse, der paa forskjellig Maade skulde give deres Forundring tilkjende, og i Billedets Forgrund at lade selve det store Optrin fuldbyrdes for Theophilus’ Øine, idet Peter, staaende ved Siden af den knælende Paulus, skulde kalde Kongesønnen tillive. Det er denne Modsætning mellem den stærkt realistiske Tilskuerkreds og det sig fuldbyrdende Under, som har været det Skjær, hvorpaa Masaccios storartede Forsøg er strandet. Efterat han har gjort en prægtig dramatisk Begyndelse med Theophilus og de ham nærmest Omgivende, har han givet sig til at

male de følgende Tilskuere, men hans Syslen med dem synes at have hæmmet ham i hvad han har villet have frem i Forgrundens Midtergruppe. De bevidst iagttagende Tilskuere have paa den ene Side ligesom peget Underet stærkere ud som Under og derved stillet et større Krav til Midtergruppens Virkning, og paa den anden Side have de — netop i deres Egenskab af Tilskuere — mindre let ladet sig magte ud fra den Kompositionen formende Under-Handling. Medens i de Lammes Helbredelse Apostlenes Fremskriden hævdede sig som Under ved at være hensigtsløs, skulde det her forsiggaaende Optrin ifølge Æmnet tjene som Bevis for de Omkringstaaende, og netop derfor vises som understraalende Fænomen; men denne det aktive Elements Delthed, som fra Æmnet gik over i Grundanlægget, maatte let bringe selve Under-Fænomenet under dets Evolution i Konstnerens Fantasi til at størkne. Masaccio har kæmpet for sin Tankes Gjennemførelse; man seer, hvorledes han har prøvet sig frem med Hensyn til Lystonen paa de tilvenstre staaende Tilskueres Ansigter. Han har næsten for hvert Hoved hugget Intonaco'en ud, og han har for at frembringe den stærkest muligt lysende Kraft over Paulus' Ansigt anvendt en sværere pastos Farvepaasætning end noget andet Steds i Kapellet; men det har været ham umuligt at give Hovedgruppen den fornødne Virkning i Forhold til de allerede stærkt belyste Tilskuere, og han har da forladt sit Arbeide, som det synes fortvivlende om at naae en Løsning.

Saaledes har Brancaccikapellet staaet ufuldendt i over 50 Aar, indtil Filippino Lippi fortsatte Værket. Naar nu v. Zahn udtaler den Anskuelse, at Masaccio har efterladt sig Tegninger til hele Resten af Kapellet[1]), da kunne vi ingenlunde dele en saadan Opfattelse; Filippino træder i den store Freskoflade paa den modsatte Væg i Et og Alt frem som en Repræsentant for sin egen Tid, og allerede hans Fuldførelse af „Theophilus' Søns Opvækkelse“ røber, at han enten ikke har forstaaet eller ialtfald ikke forsøgt at gjennemføre Masaccios Grundtanke[2]); han har ikke fortsat Rækken af Tilskuerne med deres dramatiske Bevægelighed, men derimod stillet sine 8 Figurer i et Geled paa skraa ind til det Midtpunkt, til hvilket Masaccio var naaet; derved har han bortskaaret en Del af det Rum, som selve Opvækkelsesscenen ellers vilde være omgiven med, og den unge nøgne Kongesøn er vistnok kommen Apostlene nærmere, end Masaccio vilde have sat ham. Endelig har Filippino bagved Tilskuerrækken forbundet de to Huse, under hvis

---

[1]) Jahrbücher für Kunstwissenschaft, Bd. II (1869) pag. 169.

[2]) Filippinos Andel i Fresken i dens nuværende Tilstand bestaaer i den knælende, nylig til Live kaldte Dreng, den bag ham staaende lille Pige, 8 hele Figurer, talte fra den yderste af de om Peters Throne staaende Munke, fremdeles af den 9de Figur Alt undtagen Hovedet, af den knælende Paulus ligeledes Alt undtagen Hovedet, af Peter den høire Arm og Haand, og endelig de 5 Figurer helt tilvenstre i Billedet, af hvilke dog een — som Crowe & Cavalcaselle Bd. II pag. 113 fremhæve — tyder paa allerede at være anlagt af Masaccio.

Fremspring Peter og Theophilus sidde, med en Mur, der bærer Vaser, og over hvis Rand zirlige Trætoppe komme tilsyne, og han har forsynet den øverste Del af Bygningen tilvenstre med pyntelige Detailler. Det eneste Forhold, som vi tør antage, at Masaccio har havt til noget af det, som Filippino har malet, bestaaer deri, at han, som alt anført, har taget Indgangspillens Fladerum med i Beregning, idet han har foretaget Fordelingen af Hovedgrupperne i det brede Felt.

Masaccios Billeder i Brancaccikapellet hævde ham en enestaaende Rang blandt hans Samtidige og give ham en historisk Plads mellem Konstens Koryfæer. Han træder her frem som den første specifike Dramatiker indenfor det italienske Maleri; for første Gang møde vi her disse Elementer forenede, at Handlingen har sit Udspring fra et fælles bevægende Midtpunkt, at Figurerne ere udprægede som Karakterer, og at det Momentane giver Fremstillingen dens Enhed og Liv. Vi have seet, at alle de samtidige Malere malede enkelte Figurer, at de altsaa ikke formaaede at lade deres Skikkelser med Frihed færdes i Illusionens Sphære, og at dette var fremkaldt ved en ensidig Interesse hos enhver enkelt Konstner. Hos Masaccio finde vi nu hverken det Indesluttede, som karakteriserede Castagno, eller det Afmaalte, der var tilstede hos Uccello, og heller ikke hin isolerende Inderlighed, som vi fandt hos Fra Giovanni, men en Sundhed, Friskhed og Bevægelighed

i de Figurer, der nærmest ere af verdslig Art, og i de andre en værdig Høihed i Karakteren og en Suveræ-netet i Holdningen, som er følt uden endnu at bære Præg af Bevidsthed; og idet Masaccio nu i sit Hoved-værk her i Brancaccikapellet behersker disse sine Skikkelser gjennem et vexelbestemmende Forhold til et Handlingens Midtpunkt, have vi seet, at denne hans dramatiske Evne hang sammen med, at det Under-fulde opfyldte og besjælede ham. Hans betydeligste Forløber Antonio Veneziano havde ad samme Vei tenderet mod det samme Maal, men Tiden syntes dengang ikke at have været moden for Gjennem-førelsen. Vi skulle nu see, at den Underets Magt over Tanken og Fantasien, der paa en saa afgjørende Maade træder frem i Brancacci Freskerne, betingedes af de særlige kirkelige Forhold, som vare tilstede netop dengang, da det unge Geni tilbagelagde sin korte, glimrende Løbebane.

Den Tid, vi her omhandle, var ikke blot en Gjæ-ringens, men tillige en Ulykkens Tid. Netop nu traadte den Brøst, som de kirkelige Forhold havde gjemt og udviklet, saaledes frem for Lyset, at Folkets store Masse blev berørt deraf, idet den følte sig berøvet det sikkre Tilhold, som den havde havt i Kirken, og særligt i dens synlige Overhoved Paven. Da Gregor VII konstituerede den kirkelige Absolu-tisme, udtalte, at det verdslige Overhoved kun havde sin Magt som et Laan fra Paven og erklærede sig selv for Apostlen Peters Efterfølger og Repræsentant

paa Jorden, saa gav han derved den almindelige Forestilling i Folkets Masse et fast Hold og en sikkrende Følelse af en absolut Autoritet, og han tilslørede den Modsætning, der ligger i enhver theistisk Verdensanskuelse, mellem den absolute Guddom og den endelige Tilværelse. Der var kun eet Skridt muligt ud over hvad der laa i Gregors System, og det var det, som blev gjort af Innocenz III, da han erklærede, at Paven vel var St. Peters Efterfølger, men at han var Stedfortræder ikke for et Menneske, men for Gud eller Kristus selv[1]). Hvad Paven altsaa gjorde, gjorde han ikke som Menneske, men som Gud; han har et coeleste arbitrium, kan forandre Tingenes Natur, gjøre Noget af Intet, Ret af Uret, og i det, som han vil, gjælder pro ratione voluntas[2]). Heri ligger som en uundgaaelig Konsekvents Pavens Infallibilitet; han kan i sin Egenskab af Pave ikke tage feil i nogen Troessag.

Det er vel sandt, at der allerede samtidigt med, at Pavedømmet indtog denne sin absolute Stilling, viste sig Spirer til en Opløsning. I Strid med det absolute Princip var allerede det, at Guds Repræsen-

---

[1]) „Rom. Pontifex non puri hominis, sed veri Dei vicem gerit in terris“ (Innocentii III lib. 1 Ep. 335); — „Non hominis puri, sed veri Dei vere Vicarius appellatur“ (lib. 1 Ep. 326) etc. Kfr. Gieseler, Lehrbuch der Kirchengeschichte, Bd. II, 2, pag. 107 Note d.

[2]) Dette bliver udviklet i Anmærkningerne til Gregor XI's Dekretalsamling. Kfr. F. C. Baur, Die christliche Kirche des Mittelalters (1861), pag. 250.

tant paa Jorden havde Modstandere, og endnu mere, at disse bekrigedes med Ild og Sværd, og det hvad enten de vare geistlige eller verdslige; det var den monistiske Grundtanke, som de kætterske Sekter vare rettede imod, idet deres Trang gik ud paa at befrie Sjælen fra dens materielle Baand, hvorfor de ogsaa regnede Besiddelsen af jordisk Gods mellem deres 7 Dødssynder; og i Modstrid med den verdslige Side i Pavedømmet vare ogsaa de to store Munkeordners, Franciskanernes og Domenikanernes, Fattigdomsgrundsætninger; saavelsom Arnold fra Brescias hele Lære og Virksomhed. Medens nu Innocenz III førte en langvarig Udryddelseskrig mod Albigenserne, maatte han han med Hensyn til Munkeordnerne indskrænke sig til at forbyde, at der oprettedes nye. Men ihvorvel altsaa de med Pavedømmets verdslige og absolute Magtstilling uforenelige Principer havde Tilhængere navnlig indenfor Klostrets Mure, sad dog fremdeles paa Pavestolen i Rom Guds Repræsentant paa Jorden, rede til med Banstraaler og Interdikt at skaffe sig Lydighed hos Europas Fyrster. Pavedømmets absolute Princip blev i Virkeligheden hurtig undergravet, og Sindene bleve bl. A. gjennem Korstogene helbredede for Trangen til at sætte sig i et udvortes Forhold til det Guddommelige[1]); men den Nimbus, som omgav Pavedømmet i Folkets og Menigmands Øine, maatte have Tid til at tabe sig, og

---

[1]) Smlgn. Baur, anførte Skrift pag. 179—180.

vi maae med Hensyn herpaa navnlig tage den store Overtro og Uvidenhed med i Beregning. Den pavelige Anseelse fik nu et føleligt Knæk, da Pavestolen 1309 flyttedes til Avignon, samt ved hvad der var gaaet forud herfor, nemlig Bonifacius VIII's uværdige Behandling i Anagni og den Anklage, der senere reistes imod ham efter hans Død; men netop fra det sikkre Tilholdssted her i Frankrig søge Paverne med stedse stigende Overmod at bringe Grundsætningerne for det absolutistiske Princip til Anvendelse[1]), og stærkere end nogensinde før drages nu Konsekventserne af Innocenz III's System[2]). Under dette saakaldte babyloniske Exil gaaer Pavedømmet nu med raske Skridt sin Selvopløsning imøde, idet der fra selve det kirkelige Overhoved udgaaer Misbrug, der have den utvetydigste Karakter af Simoni. Saa indtræder (1378) det saakaldte store occidentale Schisma; man seer fra nu af ikke een, men to Repræsentanter for Gud paa Jorden, og disse forkættre gjensidigt hinanden. Med den Enhedstanke, paa hvilken det pavelige System havde været bygget, var det altsaa

---

[1]) Gieseler, Bd. II, 3, pag. 2 ff.

[2]) Da det under Johannes XXII's Kamp med Ludvig af Bayern gjaldt om at vinde Folkestemningen i Tydskland, gik Pavedømmets Forfægter Augustinus Triumphus i sit Skrift „Summa de potestate ecclesiastica“ saa vidt som til at erklære, at der overhovedet ikke kunde appelleres fra Paven til Gud; og den spanske Biskop Alvarus Pelagius udtalte i sit Skrift „De planctu ecclesiæ“ lignende Tanker (Kfr. Baur, anf. Skr. pag. 250, hvor der henvises til Gieseler).

nu paa en utvetydig Maade forbi, og Pavens Ufeilbarhed, som man tilsidst kun havde kunnet begrunde paa, at han ikke havde nogen Autoritet over sig[1]), maatte nu af sig selv falde som betydningsløs.

Denne det occidentale Schismas Periode var en af de skrækkeligste, som Kristenheden har oplevet. Det var ikke blot Pavehofferne, som vare demoraliserede, men ogsaa i Klostrene herskede en Slaphed og Usædelighed[2]) som ingensinde tidligere, og Folket maatte føle sig ulykkeligt ved paa den ene Side at savne de konventionelle Støtter for den religiøse Forestilling, og ved paa den anden Side at mangle et dybere subjektivt Grundlag at udvikle sig paa. Mod hele denne Tilstand og mod det forargelige dobbelte Paveregimente var det da, at Kantsleren ved Paris' Universitet Johan Gerson løftede sin Stemme, idet han hævdede, at Paven stod under Kirken, at alt det Absolute, som Paverne i Tidernes Løb havde tillagt sig selv, i Virkeligheden kun gjaldt Kirken, og at det altsaa var denne, og ikke Paven, hvem Ufeilbarhedens Prædikat med Rette tilkom. Efterat Synoden i Pisa, hvor Gerson ikke selv var tilstede, var endt uden synderlig Virkning, var det egentlig paa Konstanzer-For-

---

[1]) Kfr. Baur, anførte Skrift pag. 235, samt pag. 263: „Certum est“ (siger Augustinus Triumphus) „summum Pontificem canonicam simoniam a jure positivo prohibitam non posse committere, quia ipse est supra jus, et eum jura positiva non ligant.“

[2]) Klostret paa Fiesole blev oprettet 1406 i den udtrykkelige Hensigt at skærpe Klostertugten.

samlingen, at hans Tanke for Alvor traadte i Kraft, — denne Tanke nemlig, at Koncilet stod over Paven. Fra nu af træder Koncilet som et konstitutivt Element ind i den nye Kirkeforfatning, og det bliver ved den sidste Samling i Konstanz den 22de April 1418 bestemt, at man om 5 Aar skulde mødes i Pavia og derefter hvert 10de Aar afholde en Kirkeforsamling[1]).

Men selve denne kirkelige Omvæltning var for Sindene et yderligere smerteligt Gjennemgangspunkt; naar allerede de forløbne 40 Aar havde været en Lidelsens Tid for den Enkelte i hans religiøse Trang, hvor meget mere maatte dette da ikke blive Tilfældet nu, da Forestillingen mistede sit sidste Hold. Saalænge der var flere Paver, var der altid een, man kunde knytte sig til, og Forholdet til denne kunde endog vinde i Inderlighed ved at de andre stode ligeoverfor ham. Dette saae vi saaledes var Tilfældet med Klosterbrødrene paa Fiesole, der standhaftigt vægrede sig ved at svigte deres engang til Gregor XII svorne Ed. Men nu var den Enkelte væsentligt overladt til sig selv alene; og i hvor høi Grad dette Forhold maa have virket slappende paa hele Folkets store Masse, derom vidne et Par Breve, som Leonardo Aretino 1417 skrev til sin Ven Poggio, der var tilstede under Forhandlingerne i Konstanz. Det hedder i det

---

[1]) Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom, Bd. VI pag. 648 ff.

første, som er dateret „Florentiæ, II Nonas Apriles", saaledes[1]): „—— Flagito igitur, quod adhuc non flagi- „tavi, ut nos crebrius de iis rebus, quæ istic geruntur, „certiores facere studeas. Nec ego a te acta solum „exigo, sed qua prudentia es, etiam spem rerum futu- „rarum. Scito enim non proceres modo, verum etiam „plebem nihil tam per hæc tempora curare, nec ulla „de re cogitare, ac loqui magis, quam de Concilii „exitu. Cum igitur hæc sollicitudo sit alienis, quid „mihi, qui verna sim, fieri putas? Tu igitur me hac „cura subleva, & siquid de futuro Pontefice odorare „sagacius poteris, significa", etc. — I det andet Brev, som er dateret „Aretii, Idibus Juniis", udbryder Leonardo[2]): „O rem acerbam! Etsi de Patribus non „tam equidem laboro, quam de plebe.

„Quiquid delirant reges, plectuntur Archivi", etc.

Det Spørgsmaal, som interesserer os her, er navnlig, hvilken Indflydelse disse abnorme Forhold maae tænkes at have havt paa den unge Masaccio. Han var 14 Aar gammel, da Gregor XII frivilligt nedlagde Paveværdigheden, og da Johan Huss besteg Baalet; og i en Alder af 16 Aar har han hørt om Hieronymus af Prag's Endeligt, medens han selv opholdt sig i Florenz midt under den Ulykkestilstand, som Leonardo Aretinos Breve berette om. Det er

---

[1]) Leonardo Bruni Aretini Epistolarum libri VIII, recensente Laurentio Mehus, Florentiæ 1741 vol. I, pag. 119 (4de Bogs 9de Brev).

[2]) Anførte Skrift vol. I pag. 126 (4de Bogs 15de Brev).

navnlig, naar vi betragte disse Forhold, under hvilke Subjektiviteten blev tvungen til at tage sin Tilflugt til sig selv, af Interesse at læse Vasaris Skildring af Masaccio, — som hin indadvendte, i sig selv fordybede unge Mand, der helt gik op i sin Konst og hverken bekymrede sig om sine egne eller om Andres Anliggender, saa at han forsømte sin Klædedragt og undlod at indkræve sine Tilgodehavender, indtil den yderste Nød tvang ham dertil. Masaccio synes at have hørt til de Faa, som i en saadan Opløsningens Tid have havt den fornødne Ressort i sig selv, og vi see dette allerede lagt for Dagen i S. Clemente i Rom; hans hellige Katharina maa siges at være den første Figur i det italienske Maleries Historie, ud af hvilken man læser en paa en fri Overbevisning bygget Tro. Og naar vi nu ville forsøge at forestille os, hvorledes i denne Tid — da den konkrete Repræsentant for Guddommen omsider bukkede under for Koncilmagtens abstrakte Princip — et saadant ungt og kraftigt Sind maatte søge et Forhold til det Høieste, hvad var da naturligere, end at Fantasien, berøvet sin Støtte i det Synlige og Nærværende, søgte tilbage gjennem Tiden for at finde det Billede, som den trængte til. Ligesom Gregor VII havde taget St. Peter til Udgangspunkt, da han lagde Grunden til den kirkelige Absolutisme, saaledes var det ogsaa rimeligt, at St. Peter nu blev det Hvilepunkt, som den til Skepsis mod det Nærværende vakte Subjektivitet fandt i den fjerne Fortid; og naar nu Masaccio netop fik til Op-

gave i Forening med Masolino at male Træk af Peters Historie, da har han heri fundet et Æmne til at udtale sin egen dybere Tro igjennem; medens tidligere det Naturliges og det Overnaturliges Sphærer i den almindelige Bevidsthed ikke laae skarpt sondrede, men Modsætningen snarere var tilsløret, saa betød nu for Masaccio Miraklet selve det Høiestes Indgriben i den reale Virkelighed, som det, der kun var forefaldet i Frelserens og Apostlenes Dage, og idet han for første Gang selv blev Forkynder af Underet i denne Forstand, fandt han en konstnerisk Forløsning, der paa det Dybeste hang sammen med hans personlige Jeg; — vi have seet, at netop paa det Punkt, hvor Underet skulde til at haandgribeliggjøres som Faktum, svigtede med det Samme hans Evne til at beherske den maleriske Fremstilling.

Idet Masaccio altsaa i Kraft af en dybere subjektiv Bevidsthed sondrer mellem det Naturliges og det Overnaturliges Sphærer, forklarer dette os tillige, at han formaaede at omfatte de Modsætninger, som hver for sig fik deres Udtryk gjennem de samtidige Mestre. Fra Giovanni var væsentlig behersket af de Kulturforhold, der raadede indenfor Klostrets snevre Mure; Masaccio har derimod sin Forudsætning i de stærke og dybere Strømninger, der bevægede hele den samtidige Verden, — en Forskjel, der ogsaa kom tilsyne gjennem Omfanget og Retningen af begges Konst. Og idet Masaccios personlige Grundlag var et saa bredt, at skjøndt han udtalte hvad der dybest

bevægede ham selv, dette dog faldt sammen med hvad der ogsaa var Tidens Trang, saa kommer han derved tillige til historisk at indtage en eiendommelig Plads i Forhold til de Perioder, som han respektive afslutter og begynder. Han fremkommer som den sidste Maler, for hvem det ved Fremstillingen af det religiøse Indhold er S a g e n s e l v om at gjøre, og han aabner dog den Periode, da den enkelte Konstners I n d i v i d u a l i t e t paa en intensivere Maade giver Konstværket dets Præg.

---

6. SLUTNING. DEN FØLGENDE TIDS KONST I DENS FORHOLD TIL MASACCIO.

Naar man fra Karmeliterkirken træder ud i det tilstødende Klosters første Gaard, da forefinder man her Levninger af en større Freske, som øiensynligt viser Indtryk af Billederne i Brancaccikapellet. Hvad der har været Æmnet for denne Fremstilling lader sig næppe slutte af de bevarede Dele, der indskrænke sig til to adskilte Grupper. I den nederste knæler tilhøire en i Profil synlig yngre Karmelitermunk foran et Alter [?]; det maa antages, at det egentlige forsiggaaende Optrin har været henlagt til denne Side af Billedet, og at en eller flere Figurer have staaet

vendte mod den unge Munk; bag ham knæle to ældre Karmeliterbrødre, den ene med Ryggen ud imod Beskueren; længere tilbage i Rummet staaer en Nonne, og bag hende kommer Hovedet af en anden tilsyne; skraat frem for disse Kvinder staaer i Forgrunden den sidste bevarede Figur, en Mand i rød Kappe, der vender sig halvt om til dem, der maa tænkes at have staaet længere tilvenstre. Omtrent ovenover denne sidste Figur og dem, der have fulgt efter ham, sees det andet Brudstykke, hvis Sammenhæng med det første synes at have været af en en løsere Art; de 4 her bevarede Figurer opholde sig paa en Bakke ovenover Optoget forneden; en yngre Munk skrifter for en ældre, mere velnæret Klosterbroder, idet han knæler ned foran ham; to andre yngre Munke, af hvilke den forreste gjør en demonstrerende Bevægelse med Haanden, komme fra et bagved liggende Kapel; og endelig sees det Meste af en knælende Figur, hvis Hoved ikke er bevaret.

Crowe & Cavalcaselle see i disse nyligt afdækkede Brudstykker Levninger af et Værk af Masaccio[1]), og de følges i denne deres Anskuelse af Layard[2]); men det forekommer os ikke, at de Karaktermærker, som de ærede Forfattere paastaae Tilstedeværelsen af, virkelig findes her i Fresken. Arkitekturen er uproportioneret i Forhold til Figurerne, — idet Kapellet i Baggrunden er meget for lille; „Anstanden“ i

[1]) Bd. II pag. 117—118.
[2]) The Brancacci Chapel, pag. 31.

Figurernes Bevægelser er kun tilstede i en enkelt af dem, nemlig i Manden med den røde Kappe, der er den eneste Skikkelse, hvor Konstneren med noget Held nærmer sig til Masaccio; men iøvrigt savner man her netop det Store i Følelsen, der karakteriserer Brancaccikapellets Figurer; Gevandterne have vel Lethed, men de mangle den mægtige Fylde, som udmærke Masaccios; naar vi komme fra at have seet de storartede Skikkelser, der knæle omkring Peters Throne, hvor tage da ikke disse to ældre knælende Munke sig sammenkrøbne og smaalige ud! I den fremhævede brede Paasætning staaer det „Brede“ betydelig tilbage for hvad vi finde i Brancaccikapellet, og navnlig savne vi Masaccios kraftige graae Lys. Gaae vi fra de rent ydre Kjendetegn tilbage til de mere i Konstnerens hele Væsen begrundede, da bliver Afstanden end mere kjendelig. Masaccio vilde aldrig have anbragt en saa vid Skala af forskjelligartede Fænomener, som vi finde her, og i denne saavelsom i andre Henseender ligner Freskobrudstykkernes Maler meget mere Masolino end Masaccio; lægge vi fremdeles i flere af Figurerne — f. Ex. i den førstomtalte knælende Munk paa det nederste Brudstykke — Mærke til de kantede Ansigtstræk, til de spidse, kronragede Isser, der vise en Hovedform, som meget væsentligt fjerner sig fra den, vi finde i Masaccios Figurer, og tage vi endelig i Betragtning, at Gevandternes Behandling røber Studium af Forskjellige, idet bl. A. det omhyggeligst udførte — den hovedløse

knælende Figur foroven — vidner om Iagttagelse af Fra Giovannis, saa ligger den Antagelse nærmest, at det er en livligt begavet ung Maler, af hvem vi her have et Begynderarbeide for os. Og see vi nu nærmere paa et Par af de øverste Figurer, da indeholde de en Antydning i Retning af det Spørgsmaals Besvarelse, hvem denne unge Maler kan have været. Den forreste af de to yngre Munke, som komme ud fra Kapellet i Baggrunden, ligner navnlig ved den Maade, paa hvilken det øieblikkelige Liv i Ansigtstrækkene ledsager hans Fremtræden, flere af Fra Filippo Lippis Figurer — f. Ex. hans Damianus paa Madonnabilledet i Florenz' Akademi (Qv. grandi Nr. 40) —, og Fra Filippo slutter sig her til den Retning, vi fandt hos Masolino, f. Ex. i den yngre turbanklædte Figur paa „Tabithas Opvækkelse“ og i de to Terner paa Salomebilledet i Castiglione d'Olona. Den unge Munk, som knæler ned for at skrifte, har i Udtrykket Noget af den samme Tomhed, som vi i saa høi Grad finde i Bicci'ernes Stil, og hvormed Fra Filippos allertidligste Arbeider (i Pratos Galleri) frembyde Paralleler. Naar vi nu tage i Betænkning, at Vasari tillægger Fra Filippo som ganske ung i Nærheden af Masaccios „sagra“ at have malet en Pave, givende sin Stadfæstelse paa Karmeliterordenens Regler[1]), saa er der en overveiende Sandsynlighed for, at dermed har været ment dette Billede; thi Angivelsen, at Fra Filippo

[1]) Vasari Le Monnier, Bd. III pag. 158.

udførte sin Freske i terra verde, lader sig let forklare som en Unøiagtighed, saameget mere som der i Billedet for en væsentlig Del har været anvendt graalige og grønlige Farver; der findes i de bevarede Brudstykker kun to Figurer, som afvige herfra.

Crowe & Cavalcaselle angive ikke udtrykkeligt, hvorvidt det er deres Anskuelse, at disse Brudstykker maatte være en Levning af det af Vasari omtalte Indvielsesoptog, men de holde blot dette fast, at Masaccio maa være Maleren[1]). Af „la sagra“ kunne de nu ikke have have udgjort en Del; thi ikke blot have vi Baldinuccis og Richas Vidnesbyrd om, at dette Billede er slaaet ned, idet den sidstnævnte Forfatter endog angiver Aaret for Ødelæggelsen (1612) og skildrer den almindelige Uvillie i Florenz derover; men vi have ogsaa Manettis Ord for[2]), at Masaccio paa sit Indvielsesbilled havde malet Optoget paa selve „la piaza del Carmino“, og derved falder den Mulighed bort, at de to Brudstykker skulde have hørt til denne Fremstilling. At nu Masaccio skulde have malet to Optog paa den samme Væg, og at Albertini, Manetti og flere senere Forfattere skulde have nævnet alle Masaccios øvrige Arbeider i Kirken og Klostret, undtagen netop det ene af disse to Optog — dette maa dog forekomme Enhver høist usandsynligt. Der bliver da kun tilovers at antage, at vi i Brudstykkerne have Levninger af den af Vasari Fra

---

[1]) Kfr. Crowe & Cavalcaselle, Bd. II pag. 117—118.
[2]) Kfr. ovenfor pag. 146.

Filippo tillagte „Stadfæstelse af Karmeliternes Ordensregler“, og det maa komme an paa enhver Betragters Skjøn, om han med Crowe & Cavalcaselle vil omstøde Vasaris Angivelse med Hensyn til Forfatterskabet.

Fra Filippo indtraadte ifølge Vasari i Karmeliterklostret 8 Aar gammel og døde — ifølge Vasaris 2den Udgave — 1469 i en Alder af 57 Aar; hans Fødsel falder altsaa i 1412, og dette bekræftes derved, at hans Navn for første Gang findes i Klostrets Bøger i 1420. Han forekommer i Regnskaberne for de til Brødrene leverede Klæder fra 1420 til 1432, og det er værd at bemærke, at medens han indtil 1430 opføres som „Frate“, føies der i de to sidste Aar hertil „il pittore“[1]); han er altsaa begyndt at male i 1430, og har formodentlig i Løbet af 1430—32 udført sin Freske „Stadfæstelsen af Karmeliternes Ordensregler“. Ligesom vi nu i de levnede Brudstykker af denne fuldt saa meget — og mere — see en Paavirkning af Masolino som af Masaccio, saaledes gjælder dette ogsaa om hans tidligere Temperabilleder; selv om Fra Filippo, saaledes som Lermolieff meddeler[2]), i flere Henseender — f. Ex. med Hensyn til Hænderne — har dannet sin Tegning efter Masaccios, saa er det dog umiskjendeligt, at han i sin unge Alder meget mere har følt sig beslægtet ikke alene med Masolino, men ogsaa med Fra Giovanni. Vasaris Ord.

[1]) Forfatteren skylder Hr. Gaëtano Milanesi den velvillige Meddelelse heraf.

[2]) Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. IX pag. 10.

at „Masaccios Aand slumrede i Fra Filippo“, ere allerede tidt nok blevne modsagte, men det er næppe tilstrækkelig blevet fremhævet, at naar Fratens senere Værker stille ham Masaccio nærmere, saa har dette ikke havt sin Grund i en Paavirkning, men har snarere været et Udtryk for, hvad han selv har gjennemlevet.

Naar vi af Fra Filippos Temperabilleder sammenligne paa den ene Side hans Kristi Fødsel — i Florenz' Akademi — og de Billeder, der i stilistisk Henseende slutte sig til dette, — og paa den anden Side det interessante Rundbillede i Palazzo Pitti, — og naar vi blandt hans Fresker lægge Mærke til Forskjellen mellem de øverste Felter af Koret i Pratos Domkirke og de nederste, sidst udførte Dele af samme, saa træder der en Modsætning frem mellem en tidligere til det Mystiske grændsende Retning og en senere mere realistisk Udtryksmaade. Dette Omslag i Fra Filippos Konst lader sig med en vis Sandsynlighed føre tilbage til en Begivenhed, som netop fandt Sted i den Tid, der ligger imellem de anførte, indbyrdes modsatte Billeder, og som hører til Konsthistoriens almindeligst bekjendte Data. Fra Filippo bortførte — formodentlig Aar 1456 — en ung, til Klostret S:ta Margherita i Prato betroet Pige ved Navn Lucrezia Butti, og han synes — trods Vasaris afvigende Beretning — med hende at have levet et kjærligt Samliv, der maaske først er blevet afbrudt ved hans Død (1469). Der er al Grund til at troe, at denne Begivenhed har dannet et afgjørende Vende-

punkt i Fra Filippos Liv, og at den som saadan ogsaa har reflekteret sig i hans Konst. Han har i Rundbilledet i Palazzo Pitti i sin Madonna gjengivet Lucrezias Træk[1]), og formodentlig i Jesusbarnet den lille Filippinos; han har atter afbildet sin Elskede i Pratos Domkirkes Kor og paa Mariæ Himmelkroning i Akademiet, hvor hun i en Kreds af Knælende sees med sine og Fra Filippos to Børn foran sig[2]). Vi tør antage, at dette Forhold har havt en overordentlig Indvirkning paa Fratens Konst, og at den friskere Natursands og den Glæde ved Livet, som taler ud af de senere Værker, daterer sig herfra. Fra Filippo træder frem i sin fulde Kraft i Spoleto, hvor han — som sit sidste Værk — dekorerede Domkirkens Kor, men end ikke her lægger der sig noget egentligt Aandsslægtskab med Masaccio for Dagen. Baade gjennem Kompositionen, Draperingen og Ansigternes Udtryk udtaler

---

[1]) Originaltegningen til dette Hoved opbevares i Uffiziernes Samling.

[2]) Da Filippino Lippi i Aaret 1488 begav sig til Rom for at male for Caraffa, gjorde han Testamente og indsatte heri sin Moder Lucrezia som Arving til hvad han eiede, med Undtagelse af det Hus, som han besad i Prato, hvilket han testamenterede til sin Søster Alessandra, som dengang var gift og bosat i Prato. (Denne Notits er velvillig meddelt Forfatteren af Hr. Gaëtano Milanesi). Der er da al Grund til at formode, at det mindre Barn med Koralbaandet om Halsen, som paa Himmelkroningen modtager Lucrezias Kjærtegn, er den lille Alessandra. Förster har allerede, uden at kjende Sammenhængen, havt en Anelse i denne Retning; kfr. hans Geschichte der italienischen Kunst, Bd. III pag. 224.

han sig paa en Maade, der er ham selv fuldkommen eiendommelig.

Naar vi da see, at Fra Filippo ikke i nogen særlig Forstand er at betegne som Masaccios Elev, saa gjælder det Samme i endnu høiere Grad om Flertallet af de Konstnere, om hvilke Vasari beretter, at de have gjort deres Studier i Brancaccikapellet. Det er en historisk mærkelig Kjendsgjerning, at Masaccio til Trods for sin store konstneriske Betydning ikke kan siges at danne Udgangspunktet for det 15de Aarhundredes Maleri i Florenz. Om han end har efterladt Indtryk paa forskjellige Mestre, saa har dog egentlig ingen fortsat hans Stil. Det er ikke fra ham, men navnlig fra Fiesole, Fra Filippo og Castagno, at det florentinske Quattrocento tager sit Udspring. Den, der mest direkte slutter sig til Castagno, er Domenico Veneziano, en ikke-florentinsk Maler, som efter at have opholdt sig i Loreto og Perugia var virksom i Florenz, hvor han døde 1461. I hans eneste offentlig tilgængelige Billede — som findes i Uffizierne — efterligner han i sin Figur af Døberen paa en grel Maade Castagno, medens de kvindelige Skikkelser, Madonna og S:ta Lucia, baade i Ansigterne og Draperierne have en Skjønhed og Finhed, der er eiendommelig for Mesteren selv. — Alesso Baldovinetti (1427—99), hvis Værker næsten alle ere gaaede tabte, tilhører nærmest den Kreds af Konstnere, for hvilke Studiet af de tekniske Fremstillingsmidler spillede en saa vigtig Rolle, men han har dog endnu i sin Kom-

position væsentlige Overensstemmelser med den religiøse Retning. — Francesco di Stefano (Pesellino, 1422—57) viser sig i sine tidligere Arbeider — der findes i Palazzo Doria i Rom — i større Overensstemmelse med Fra Giovanni, for — som det synes — siden nærmere at slutte sig til Fra Filippo. I en enkelt Figur — Skarpretteren — paa et af Predelstykkerne i Florenz' Akademi erindrer han om Skatteopkræveren i Cappella Brancacci, men hans Figur har ulige mere Lethed i Bevægelsen og større Korrekthed i Tegningen, end Masaccios[1]). Hvad enten Predella'en i Casa Buonarroti — som vi ovenfor have nævnet[2]) — maa antages at hidrøre fra Pesellino eller fra Bedstefaderen Giuliano d'Arrigo, hører den utvivlsomt til de tidligste Frembringelser, der bære den saakaldte Guldsmedeteknikś Eiendommeligheder tilskue. Det er maaske her første Gang, at vi møde disse malede Legemer, som have Karakteren af ligesom at være støbte i en Form. Vi gjenfinde nu atter denne Eiendommelighed hos Brødrene Pollaiuolo, baade Antonio (1429—98) og Piero (1441—89 [?]), og der parrer sig hermed, især hos den

[1]) J.-B. L. G. Seroux d'Agincourt (Histoire de l'art par les monuments, vol. VI planche CXLVII; kfr. vol. III Peinture pag. 145) gjengiver et Temperabilled, som han sikkert med Urette tillægger Masaccio. Det viser, hvorledes S. Zenobio i Overværelse af Geistlige og Verdslige opvækker et Barn fra de Døde. Forsaavidt man af en slig mangelfuld Gjengivelse kan drage en Slutning, ligger det nærmest at antage Pesellino for dette Billedes Maler.

[2]) Kfr. ovfr. pag. 138.

ældre Broder, noget Maniereret, som kommer frem i Ansigtets anatomisk gjengivne Træk, i de krogede Fingre og i Legemets ofte forvredne Holdning. — Hos Andrea del Verrocchio (1435—88) træde Guldsmedeteknikens Eiendommeligheder navnlig frem i Kjødpartierne af hans tidligst udførte Madonna med Hellige[1]), og kommer ogsaa tilsyne i de senere, ulige værdifuldere Billeder[2]), som den nyere Kritik vistnok med god Ret tilkjender ham. Blandt de Konstnere, der have arbeidet i Verrocchios Atelier, maa Lorenzo di Credi (1459—1537) nævnes som en afgjort Repræsentant for den her omtalte Retning, idetmindste saa længe indtil Lionardo med sit „sfumato“ har anvist ham en ny Fremgangsmaade.

Naar det var af Castagnos og Donatellos Konst og tillige ved en almindeligere Indvirkning fra Plastiken, at de saakaldte „orafi“ fremgik, saa fik derimod Fra Giovanni kun en enkelt Efterfølger af Betydning. Benozzo Gozzoli's (1420—98) 4 store Freskorækker vise os, hvorledes han begynder med sin Lærer som Forbillede og mere og mere giver sig i Kast med Livets friere og tilfældigere Fremtoninger; men medens det samtidige florentinske Maleri arbeider for at finde og tilegne sig nye Formelementer, saa er Benozzo i denne Henseende forholdsvis ube-

---

[1]) I den florentinske Konsthandler Dr. Foresis Eie.

[2]) I Berlins Museum og i Städelsches Institut i Frankfurt am Main.

kymret[1]); og idet han, uden at være bunden af stilistiske Hensyn, bringer dagligdags og genremæssige Træk ind i sin Fremstilling af de alvorlige Æmner, undgaaer han ikke at faae Karakteren af Eklekticisme, og Manglen af et Princip for Kompositionen bliver en følelig. Denne Svaghed deler hans langtfra saa begavede Samtidige Cosimo Rosselli (1438—1507), men uden at besidde hans store Fortrin, den friske Gjengivelse af Enkelthederne. I sine Temperabilleder nærmer Cosimo sig mere Guldsmederetningen, men bliver maaske netop derved tvungen og stiv. Størst Interesse har han overhovedet som Lærer dels for Piero di Cosimo (1462—1521 [?]), der i sin Stil temmelig nær slutter sig til Lorenzo di Credi, og dels for den unge, senere saa berømte Fra Bartolommeo; men navnlig med Hensyn til denne Sidste gjælder det, at de Konstindtryk, som han kan have modtaget af sin Lærer, ikke i nogen synderlig Grad have virket bestemmende for hans Retning.

Ihvorvel Guldsmedeteknikеn var udgaaet fra de Konstnere, der beskjæftigede sig med Skulpturen ved Siden af Maleriet, saa blev den dog i Aarhundredets Løb ogsaa bragt i Anvendelse af Andre. Den træder

[1]) Det er en ikke uinteressant Oplysning, som Hr. Gaëtano Milanesi for nylig har bragt frem, at nemlig ogsaa Benozzo i sin Ungdom har hørt til de Konstnere, der have uddannet sig gjennem Beskjæftigelse med Plastiken. Han tog i Jan. 1444 for 3 Aar Arbeide ved Ghibertis sidste Døre. Kfr. Carlo Pini, La scrittura di artisti Italiani, riprodotta colla fotografia, dispensa II.

saaledes afgjort frem hos den Maler, der maa siges at indtage Hovedpladsen som Fra Filippos Elev og nærmeste Efterfølger. Sandro Botticelli (1447—1510) giver ikke, saaledes som hans Lærer, end sige som Masaccio, en stor sjælelig Magt et Udtryk, men hans Skaben er mere bevidst, Skalaen for hans Æmner er en videre — og omfatter f. Ex. Allegorier i antikiserende Stil —, og den Form, som han udtrykker sig igjennnem, er mere varieret; vi see ham under Stilindtryk snart af Fra Filippo, snart af Castagno, snart af „gli orafi", ja i et enkelt Billede endog af den unge Lionardo, og dog finde vi i ethvert af hans Værker hans egen Eiendommelighed paa det Stærkeste udtalt. — Filippino Lippi (1457—1504) — Botticellis Elev — overtræffer ved sin fine Kolorit alle samtidige Malere, og det har vistnok været dette Element, der — efter at være kommet tilsyne i hans Ungdomsarbeide i La Badia — har gjort ham anseet for egnet til at fuldføre Brancaccikapellet; hvor langt han imidlertid staaer tilbage for Masaccio er iøiefaldende nok. Hans Komposition røber ikke nogen særlig Sands for Rummets Dybde, han forsøger end ikke at efterligne sin Forgængers kraftige Clairobscur, og hans Figurer mangle den Subjektivitetens Vægt, der karakteriserede Masaccios. Efterat Filippino endnu i Cappella Caraffa har vist sig i sin fulde Kraft, sporer man allerede tidlig Begyndelsen til hans Konsts Forfald. Han har maaske en kort Tid holdt sig frisk ved nye Indtryk fra sin Ven Pietro Peru-

gino, men vi finde ham i hans senere Arbeider baade udartet i Kompositionen og blottet for den Skjønhed i Farven, der tidligere udgjorde hans bedste Fortrin. Filippino tæller blandt sine Udløbere Raffaellino del Garbo (1466—1524).

Domenico Ghirlandajo (1449—94) betegner Blomsten af det florentinske Maleri i Slutningen af Aarhundredet. Han har til sin Forudsætning ikke en enkelt Maler, men næsten enhver af dem, som vare traadte frem med nogen Betydning. Hans Lærer var Alesso Baldovinetti — hvis Billede i S. Niccolò allerede bebuder Ghirlandajos Stil —; han har udviklet sig under Indtryk af Andrea del Castagno, af Fra Filippo saavelsom i Almindelighed af Guldsmedekonstnerne, men hans Udvikling er gaaet for sig langsomt og paa en lykkelig Maade, idet han udenfra kun har optaget, hvad han helt har kunnet bringe i Samklang med sit Eget. Han er den Første siden Fra Filippo, der formaaer at frembringe en stor alvorlig Komposition. Medens Botticelli — hvad der ogsaa maa siges at gjælde om Filippino — kun frembringer en dramatisk Virkning ved at vise det Subjektive i dets choleriske Yttring, optræde Ghirlandajos Skikkelser med Pathos og Vægt, helt opfyldte af hvad der besjæler dem. Naar der nu heri maa siges at ligge et vist Slægtskab med Masaccio, da maa vi atter bemærke, at denne dog ikke har været hans Forbillede. Vi finde stundom hos Ghirlandajo ligesom hos Masaccio et vist Overskud af Personlighed i de enkelte Skikkelser,

men det Ideeindhold, som opfyldte disse, var et helt forskjelligt. Vi have seet, at der allerede med Fra Filippo indførtes et mere verdsligt Element i Fremstillingen af de religiøse Æmner; han afbildede sin Elskede som Madonna og har maaske med Hensyn til Friheder af denne Art givet den efterfølgende Konst et Exempel. Benozzo fremstillede i Cappella Riccardi den hele midiceiske Familie som de til Jerusalem dragende Konger, og afbildede paa „Babelstaarnets Bygning“ i Pisa hele den anden Linie af Mediceernes Slægt. Iligemaade malede Botticelli paa Billedet til Høialtret i S:ta Maria Novella den nylig afdøde Cosimo il vecchio som den Kristusbarnet tilbedende Konge, ledsaget af Giuliano og Giovanni de' Medici, — for ikke at nævne, at han saavelsom Filippino og Andre portrætterede sig selv og deres Konstfæller paa de religiøse Billeder. Konsten var saaledes nu traadt i det Verdsliges Tjeneste, og de mægtige Familier, som beskyttede den, bleve ogsaa forherligede af den. Ghirlandajo malede bl. A. i Koret i S:ta Maria Novella 21 Medlemmer af Familien Tornabuoni, paa hvis Bekostning Dekorationen blev udført; medens vi saae, at i Aarhundredets Begyndelse det religiøse Æmne paa en storartet Maade tog sit adækvate Udtryk direkte gjennem Formens Elementer, saa var Opgaven for Konstneren nu nærmest at give disse florentinske adelige Fruer den Ynde, Anstand og Værdighed, hvormed de førte sig i det daglige Liv. Vi savne som Følge heraf hos Ghirlandajo det Høi-

tidelige i den religiøse Virkning, som udmærker Masaccios Billeder, men vi ere ikkedestomindre paa en anden Maade førte det 16de Aarhundrede imøde; ved det Dobbeltsidige i Opgaven løser Fremstillingen sig ud fra hvad der oprindelig laa i Æmnet, og Billedernes Verden bliver derved en Skjønhedens Verden for sig.

Naar vi søge udenfor Florenz, da finde vi heller ikke her stærke Spor af Masaccios Konst. Som en enkelt Maler, paa hvem han kan have udøvet nogen Indflydelse, kan nævnes „den store Umbro-Florentiner“, Signorellis Lærer Piero della Francesca (1420[?]—1506[?]). Han var Elev af Domenico Veneziano, men træder i S. Francescos Kor i Arezzo frem i en Storhed, der langt overgaaer Læreren, og røber i disse sine Fresker Indtryk fra Brancaccikapellet; han anbringer ofte i Lighed med Masaccio en Midterfigur, om hvilken de andre samles, men uden at det indre aktive Liv bliver det Bestemmende for Kompositionen, som ogsaa stundom mangler Enhed. I Behandlingen af det nøgne Legeme overtræffer Piero alle tidligere Malere, endog Masolino; Gevandterne erindre om Masaccios, skjøndt Forskjellen er iøiefaldende nok, idet Folderne ere flere og dybere. Pieros Skala af Lokalfarver er større ikke blot end Masaccios, men ogsaa end Masolinos; og med Hensyn endelig til Linieføringen, da røber denne en mærkelig Forkjærlighed hos Konstneren for Cirkellinien; denne træder frem i Ansigtets Form og Træk, stun-

dom i Hovedpyntens Omrids, i Skulderkonturerne, og bidrager for en væsentlig Del til at give Figurerne en vis massiv Gravitet; de have over sig noget Stort og Suverænt, som, om end frembragt ved helt forskjellige Midler, dog i Grundkarakteren viser et Aandsslægtskab med Masaccio. — I Mellemitaliens øvrige Stæder kunne vi kun ganske undtagelsesvis forfølge Sporet af Masaccio, og det er her navnlig Fra Filippo og Benozzo Gozzoli, der blive Gjenstand for Efterligning. Det er disse Mestre, der influere paa Benedetto Buonfigli, den betydeligste Maler i Perugia før Perugino. I Viterbo finde vi Lorenzo di Viterbo under ligelig Paavirkning af Benozzo og Piero della Francesca, medens Skolen i Siena var modtagelig for mere blandede Indtryk; de sienesiske Malere i det 15de Aarhundrede udtømme sig i forgjæves Forsøg paa at gaae tilbage til den gamle Stil men holde sig under denne Bestræbelse aaben for forbigaaende Indtryk fra de stærkere Skoler, der omgive dem. Hos Giovanni di Paolo, der bl. A. i sine smaa Temperamalerier følger Fra Giovannis Fodspor, finde vi ogsaa i et Par større Billeder Indtryk af Masolino og Masaccio. Skolens Hovedmester Matteo di Giovanni efterligner Mantegna og Gozzoli, og Francesco di Giorgio Martini — den berømte Fæstningsbygmester og Lionardos Ven —, fra hvem i Siena en ny og mere paa Naturiagttagelse hvilende Retning daterer sig, har i Florenz studeret foran Fra Filippos og Botticellis Billeder.

Vi have altsaa seet, at af de Konstnere, om hvilke Vasari beretter, at de have foretaget deres Studier i Brancaccikapellet, de mange, som tilhøre den med Ghirlandajo afsluttede Periode, ikke kunne siges at have sluttet sig til Masaccio, og det er saaledes ikke med Urette, at Rumohr[1]) forekaster de florentinske Malere indtil Lionardo, at de ikke have fattet hans Værkers fulde Værd, men at de have været for meget optagne af Enkelthederne til at kunne lade sig fængsle af den storartede Helhed. Det har nu mellem selve den store Periodes Repræsentanter ikke særlig været Lionardo, for hvem Masaccios Konst har faaet Betydning, men mere Fra Bartolommeo og Rafael, og atter om disse Mestre maae vi formode, at de mindre i deres Ungdom end i deres kraftige Alder have modtaget en befrugtende Indvirkning. Det er for Fra Bartolommeos Vedkommende ikke saa meget hans „Dommedag" fra S:ta Maria Nuova[2]), der erindrer os om Masaccio, som hans senere store Oliebilleder, der findes i Palazzo Pitti. Det er ikke med Hensyn til Enkelthederne — f. Ex. ikke med Hensyn til Gevandtbehandlingen —, at Fra Bartolommeo staaer i Gjæld til Masaccio. De to Konstneres Figurer give ikke hverandre Noget efter i storladen Kraft, men Fratens har en mere udadvendt Karakter, de vise deres store Former igjennem Klædebonnet og see paa

[1]) Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. II pag. 251.
[2]) For Tiden i det nyindrettede Galleri i det saakaldte Ghibertis Hus i Via S. Egidio.

en mere bevidst Maade ud mod Beskueren; men der er ved den hele Grundkarakter den samme alvorlige, høitidelige Tone slaaet an, som vi fandt i Brancaccikapellet; Kompositionen har noget Beslægtet med Masaccios, idet de mægtige Skikkelser gruppere sig i Kreds omkring Madonna eller Kristus, og endelig bringer Fra Bartolommeo ved de nye, fra Lionardo erhvervede Midler her i Olieteknikken en tilsvarende Behandling til Anvendelse, som den, der med Masaccio første Gang kom frem i Fresken. — Heller ikke hvad Rafael angaaer tør vi antage, at Brancaccikapellet har havt den Betydning for ham i hans Ungdom som senere. I hans herlige Freske i S. Severo i Perugia — som han malede efter sit første Ophold i Florenz, og hvor Indtrykket fra Fra Bartolommeo lægger sig stærkt for Dagen — finde vi saaledes i de omkring Kristus siddende Hellige hverken i Karaktererne eller i Behandlingen Noget, der minder os om Masaccio. Det har maaske navnlig været under sit senere Ophold i Florenz, at Rafael har følt sig tiltrukken af Brancacci Freskerne; han har, som vi vide, i sine Loggier i Vatikanet meget nær fulgt Masaccios Komposition af Udjagelsen af Paradis, og der er i den før-rafaeliske Konst vel næppe noget større malet Værk, der i hele Karakteren er saa nær i Slægt med Rafaels berømte Cartoner, som netop Brancaccikapellets Fresker, fra hvilke han ogsaa har hentet Forbillederne til enkelte af sine Figurer.

Naar vi saaledes see, at Masaccio i sin egen

Tid staaer alene og ikke historisk afgiver et Udgangspunkt, og naar vi see, at han heller ikke senere kan siges at have fundet egentlige Fortsættere, da var dette vistnok begrundet i hans Konsts Karakter. Medens Giotto fik en Række af Efterfølgere, der igjennem et helt Aarhundrede gjentoge hvad Mesteren lærte dem, og medens Rafael fandt talrige Efterlignere, der — endnu i vor Tid — troe at udtale sig selv, hvor de kun reproducere deres Forbillede, — saa gjorde det stærkt Subjektive i Masaccios Konst ham til en af disse Skikkelser i Konsthistorien, der altid mere ville virke vækkende og befrugtende, end de ville komme til at staae som Stiftere af nye Skoler.

Rettelser.

Pag. 55, L. 11: centripetale; læs: passive.
— 56, — 16: han han; læs: han har.
— 82, — 6 f. n.: Dronning Sabas; læs: Dronningen af Sabas.
— 105, — 4 og 10: Ægidio (s); læs: Egidio (s).
— 143, — 3 f. n.: fanza; læs: sanza.
— 151, — 3 f. n.: Fiskens Bug; læs: Fiskens Mund.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01498 6752